POŁUDNIE

V

WILNO

1923

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

BŁĘDY ZAUWAŻONE W DRUKU

Na stronie		25	wiersz	8	od dołu	wydrukowane	*Urspung*	ma	być	*Ursprung*
„	„	37	„	11	„	„	przeskokach	„	„	przeszkodach
„	„	41	„	10	„	„	Michaud	„	„	Milhaud
„	„	42	„	2	„ góry	„	Michaud	„	„	Milhaud
„	„	57	„	18	„	„	*J. O.*	„	„	*J. D.*

ROK 1923 WILNO ZESZYT V

WYDAWNICTWO WIL. TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Druk. „Lux“, Wilno, ul. gen. Żeligowskiego 1. Telefon № 203



Władysław Skoczylas *Drzeworyt*

DRZEWORYTNICY.

Adam Dobrodzicki.

Jakkolwiek drzeworyt posługuje się bardzo ograniczonym aparatem środków technicznych, mimo to na swój sposób rozwiązuje wszystkie zagadnienia obrazu. Jego dekoracyjność stanowi dla nas ważną cechę. Warunki jego narzucają bowiem w dużym stopniu konieczność traktowania każdej linji i każdej plamy z zupełnem równouprawnieniem. Niema tu na całej płaszczyźnie mniej lub więcej ważnych części. Odpowiada to charakterystycznie typowi wielowiekowej naszej organizacji społecznej i państwowej, i może właśnie w tej analogji form należy szukać powodu szczególnego zainteresowania się u nas drzeworytem dawniej, a rozkwitu jego wyjątkowego w czasach ostatnich.

W grafice może najsilniej odzwierciedla się proces przenikania nowych wysiłków formy. One stają się bolączką pokoleń, wkraczają w świat zainteresowań wszystkich, wywalczają sobie stopniowo zrozumienie, a tem samem stają na drodze eksperymentu wszystkich. Jest to pomiar sił najlepiej pokazany w rysunku.

Grono naszych drzeworytników zwiększa się stale. Należą do nich: Skoczylas W., Wąsowicz W., Hrynkowski J., Stryjeński K., Glassner J., Wroniecki S., Hulewicz J., Osecki J., Roguski W., Krasnodębski, Dybczyński, Mądral i w. i.

Skoczylas Władysław wyszedł w swej pracy od formy rodzimych malowideł ludowych. Osiągnął w wysokim stopniu zjednoczenie charakteru tej formy, używając motywów w silnem od siebie uzależnieniu. Dał sztukę o zupełnie odrębnym wyglądzie. Ta odrębność zapewniła mu silne uznanie w całej zachodniej Europie, gdzie z podziwem witano w nim niepospolitego majstra współczesnego drzeworytu, oraz odrębny temperament i siłę. Zwartość formy doprowadziła tego malarza do wybitnych uproszczeń, którymi mówi jakby samymi rzeczownikami, bez omówień, bez szczegółowych określeń przymiotnikowych. Dlatego to drzeworyty te dają odrębność typową, swobodną w tej prostocie i osobowość silną, w sobie skrystalizowaną. Anegdota stała się tu obojętną. Jest ona li tylko zaczepieniem dla wyrazu formy trafnie dobranej i serdecznie tą samą zagadką charakteru owianej. Tu zachwyt malarza zakrzepł w jedynym właściwym mu kształcie. W pracy Skoczylasa widać jak bardzo źródłem naszego wzruszenia estetycznego staje się radość z uczucia, że się buduje nowy w wyrazie przedmiot. Zdolności konstrukcyjne poszły

u niego zgodnie z uczuciem i dlatego praca jego ma tyle odrębnego uroku, a prostota jego tyle daje wzruszenia. Urok ten polega właśnie na tem, że surowość pierwszego wyrazu umie ten malarz narzucić wszystkim szczegółom.

W imię jednego charakteru kraje on swobodnie każdy motyw i wydobywa z niego ten sam wyraz, który jest dominującym w poszczególnym obrazie. W ten sposób zatem, nie przedstawiana anegdota, nie zewnętrzne zadania formalne, ale wyraz głównego motywu w obrazie, staje się u niego pobudką, dla której cały obraz został skomponowany. Linja, właściwa charakterowi głównego motywu, panuje nad innymi w te same ramy obrazu wprowadzonymi szczegółami. Tak jednolitość charakteru i linji narzuca się i środkom wszystkim, których malarz ten używa. A że praca ta nie zabija w nim uczucia i pozwala sercu wypowiedzieć jego upodobania i wzruszenia, więc i sztuka ta na swej drodze wnosi coraz to nowe podniety artystyczne. Jego pejzaże mają wybitne piętno tego samego charakteru, który maluje się w twarzach jego ludzi. Osiedla ludzkie przez niego komponowane mają tę samą surowość i zawadjactwo, co i jego postacie, a roślinność przekształcająca się w ornament, ma tę samą niefrasobliwość pierwotnego człowieka, który stał się jego umiłowanym tematem. To samo dotyczy kreślonego przezeń sprzętu i ornamentu, którym się swobodnie posługuje.

W naturze tego grafika leży widać surowość charakteru i bezwzględność, bo surowym i bezwzględnym jest również koloryt, którym się posługuje i technika drzeworytnicza, którą najchętniej uprawia. Świadoma wyłączność tych środków i form, zapewnia mu jednak zupełną odrębność i świeżość. Dzięki tym walorom Skoczylas w młodem pokoleniu zajął wybitne stanowisko, i należy do tych, którzy najsilniej walczą o nowe stanowisko w sztuce. To też jego prace są przedmiotami, które nie poprzestają na przedstawianiu zdarzeń i życia, lecz stają się odpowiednikami w kształcie dla pewnych określonych ściśle momentów życia i wyłącznych uczuć.

Całe bogactwo form, które Skoczylas zużywa jako motywy, zostaje ofiarnie wtłoczone w jedną linję na rzecz jednego oblicza. Motywy poszczególne stają się tu tylko dopowiedzeniem jednego rysu i o tyle są przez malarza tego uszanowane, o ile sobą dopowiadają ten sam wyraz, który jest tytułem i powodem dla całości obrazu. Więc też innym jest w pracach religijnych, gdzie wzniosłość i ogarnianie wszystkich i wszystkiego jest plastycznym motywem dla malarza, innym jest w rozpasanych scenach zabaw ludowych, gdzie swawola i nieoględność jest źródłem



Wacław Wąsowicz *Drzeworyt*

zabawy i formy obrazu, innym w scenach sielankowych, gdzie to samo pożądanie podnosi konary drzew co i ramiona osób, innym zaś w tęsknocie pejzaży, gdzie to samo rozmarzone wypięknianie rodzinnych osiedli góralskich nadaje bajkowe piękno i drzewom i wysokim dachom domostw i śmiało strzelającym w górę obłokom.

W pracy Skoczylasa widać jak właśnie, wbrew wszelkim uświęconym zasadom, pięknem staje się to, co jest jednolicie dobrze skonstruowane i z jednego pragnienia wyrosłe. Twórczość ta jest zawsze zwartą i wyzutą z rozbieżności i kontrastów. Dzięki tym zaletom prace jego stają się znakami, namiętnymi okrzykami, które żyją w swym odrębnym kształcie a nie w środkach malarskich. Te bowiem są bardzo uproszczone. Stanowcze cięcie, które nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Wąsowicz Wacław poszedł innemi drogami. Malarski nerw każe mu ścigać zmienność, nieoczekiwane kontrasty i nieobliczalne zainteresowania. Siłą rzeczy światłocień stał się jego żywiołem. Blaski i cienie stały się gruntem, z którego wyrywa się jego krzyk do formy.

Temu grafikowi przypadła zatem rola notowania zjawisk niecierpliwej współczesności ku czemu popycha go wyjątkowo młody temperament malarski. Jego kreska nie szuka zasad, bo szuka jedynie wyrazu ostatniego dnia, którego cechą stało się wynalazcze poszukiwanie drogi na przeraźliwych bezdrożach naszej twórczości. Odczucie tej bolączki pchnęło go prawdopodobnie do śmiałego zamysłu, aby skromnymi środkami drzeworytu wyrazić tę prawdę, którą malarstwo rozwiązywać może przy pomocy bogatego zapasu środków nowych i odziedziczonych. Bezpośredni wyraz wzruszenia estetycznego, w którym wewnętrzna potrzeba artysty przeciwstawia się pięknu rzeczy widzianych, rzucony w kilku linjach stał się zatem podstawą jego pracy graficznej. W tem leży różnica jego sztychów w przeciwstawieniu do prac zachodnio-europejskich o tendencjach silnie naturalistycznych. Wąsowicz jest dobrym przykładem malarza zmagającego się z zamierającym impresjonizmem, z którego sam wyszedł. Dlatego też jego praca ma szczególny urok tęsknot monumentalnych, kuszonych nieustannie powabami migotliwego dnia, jest dekoracją, która nie uznaje kanonów malarskich, co jej nadaje żywość i żywotność. Niema rzeczy dość małej, aby się nią nie zajął, którejby swej czujności nie oddał, i w tem jest łącznikiem dnia wczorajszego z niewiadomem jutrem. Z tęsknot ku zdobyciu wyrazu potrzeb artystycznych swojego pokolenia płynie u niego ta rozmaitość języków skargi, wzlotów i rozmarzenia, bo wyraz ich zdobywać może nie przez uprzystępnianie rzeczy wielkich przy pomocy pomniejszania, lecz przez

podniesienie najdrobniejszych spraw do godności życia, któremu nadaje formę. Ze sztuki, uprawianej na takich drogach, płynie wola porozumienia się ze wszystkimi, z najbardziej nawet nieprzygotowanymi.

Zrozumiałą zatem staje się pozorna dwoistość tej formy, w której nasze charakterystyczne dążenia do budowania płaszczyzny przez dekonstrukcję rzeczy widzianych, w celu wydobycia jedności kształtów, łączy się z wyrazem prawd zjawisk naturalnych i z nich na gorąco z bezpośredniością wyrywanych. Wąsowicz stylizuje, nie poprzestając być passywnym; otwiera serce dla tych prawd, które do niego z zewnątrz dochodzą, i równocześnie śpiewa własny sen. Gdy kreśli rzeczy widziane, to owiane są one jego własną melodją, gdy kreśli krzyki własnej duszy, ubierają się one w kształty realne. Jest nieustannie impresjonistą, który się z lubością oddaje pięknu ku niemu idącemu, nieustannie będąc ekspresjonistą, który z bezwzględnością własne uczucia narzuca rzeczy widzianej. Jest marzycielem, który nie czyni pauzy w swoim ataku. Tylko z tego stanowiska można pojąć jego wyjątkową żywotność i ciągłą ewolucję, jego wytężoną pracę i ciągłe niezadowolenie z raz już osiągniętych rezultatów.

Zdaje się, że zmaganie się Wąsowicza z formą jest nieuniknione właśnie z powodu jego zewnętrznego przezwyciężania upodobań do dzisiejszych sztuk, operujących tak chętnie kształtami abstrakcyjnymi i nieuniknienie konsekwentnymi, które słusznie przytłaczane są w nim uczuciowem przeżywaniem piękna organicznego. Odnajdując się zaś w pięknie estetycznych przeżyć, w wewnętrznej sile, pracy i pragnieniach, będąc poprostu człowiekiem wydajnym, twórczym, nie może zrezygnować z samego siebie i poddać się fali nie uczucia, lecz kanonów wydedukowanych z pracy obcej, jakiebykolwiek ona miała uświęcenie w modzie dni ostatnich. To też trawiącą gorączkę znać w pracy tego malarza i zmaganie się nad wyborem środków, w czem rasowy instynkt każe mu zawsze ustąpić pod naciskiem uczucia, za którem wiernie idzie. Drzeworyty jego mówią stanowczo, że nie ugną się ani pod ciężarem odziedziczonych spadków pracy poprzedników, ani pod nawoływaniem poszukiwań współczesnych; łączy je w sobie i, choć w gorączce, pozostaje świeżym i swoistym, i zawsze do zamysłu dorzuci uczucie, do nerwu konstrukcję, a do umiejętności wzruszenie.

Pokrewny typ nerwu malarskiego, ożywianego odczuwaniem piękna żywej rzeczywistości a pociąganego powabem stylu abstrakcyjnego, wyjawił się w nielicznych pracach graficznych Tymona Niesiołowskiego i Karola Stryjeńskiego. Rzadkie i świetne talenty z wyjątkowo

ruchliwą kulturą artystyczną. Odrębność ich stanowi przedewszystkiem oparcie zadania na linji a nie na plamie. Odpowiada to zatem potrzebie psychicznej doraźnego wypowiadania i notowania najbardziej skupionymi skrótami swych uczuć, przeciwstawiających się naturze. Jest to zwięzłe uszczęśliwianie się pięknem.

Stosunek masy czarnej do białej jest założeniem drzeworytu Jerzego Hulewicza. Właściwość użycia formy graficznej czy drukarskiej, po drugie wynalazczość równowagi, czy kontrastu wprowadzonych plam, i wreszcie wyczucie wytrzymałości siły nośnej poszczególnej po-



W. Skoczylas *Perugia (akwarela)*

wierzchni jednej plamy barwnej, są zatem normami, wedle których malarza tego ocenić należy.

Z natury rzeczy zainteresowanie się masą popchnęło Hulewicza do pracy nad książką, ilustracją i drukiem. Stosunek dwuwalorowych mas, który przemawia z zadrukowanej karty, z afisza, z okładki, staje się tu głosem jakby powszechnym, wywołującym na światło dzienne nasz smak, nasze potrzeby bieżącego życia i jego jarmarku. A więc nie subtelności estetycznych wzruszeń, lecz masa działająca swym ogromem i decyzją prostego wyrazu, staje się tu miarą, za czem poszła konieczność podno-

szenia tej jedynej wartości do skali stylu, do wyrazu groteski. Prostota techniki, prostota środków wystąpić tu musiała jako najbardziej pożądana zaleta, która powoduje, że cały nacisk skupia się na wyciągnięciu aż do przesady jednego efektu, jednego gestu. Krzyk plamy. Im bardziej ten krzyk plamy podporządkowany jest surowym warunkom techniki i materjału, tem pewniej osiąga niezawodne rezultaty równie szlachetne i wielkie, jak przerafinowanie i subtelność, jeno do gruntu inne. Jeśli się weźmie pod uwagę, wiele gorączki i niepokoju, wiele zmienności i rozbieżności formuje nasze współczesne życie, to staje się jasnem jak bardzo właśnie nasze czasy musiały wydać tę sztukę, która się wyrywa jak odezwa, hasło, reklama. Gwałtowne skróty przerażeń, błyskawiczne wizje śmiechu, wyskoki rzeczy, jakby rzuty footbalowej piłki, patosowe uświetnianie potrzeb codziennego życia, gwałtowne gesty wydzierania tajemnic, odważne kłamstwa, nieuzasadnione protesty, swoboda śmiechu, wyglądająca z poza pleców najwznioślejszych westchnień, oto jest ten wielki cyrk, w którym ludzie skaczą bez maski na twarzach, a z wyrozumiałością w sercach. Bibija, świat bajek, prawość zwierząt i przewrotność ludzka, niebywałość i pospolitość, wszystko spiętrzone w pojedyńczych błyskach plamy, oto jest świat grafiki Hulewicza. Jako nieudane odpryski tej pracy należy uważać podejmowane nieraz wrogie ekspresjonizmowi zagadnienia dynamiki wraz z impresyjnymi efektami.

Właściwość czarnej plamy, pomijając architektoniczną konstrukcję ram klepsydr pogrzebowych i secesyjne niewolnictwo, które usiłowało ją jako ozdobę wtłoczyć w geometryczną prawidłowość kolumn zestawianych czcionek, osiąga tu swobodę luźnej karty. Niema już grzecznej estetyczności. Czerń cieszy oko nieskrępowanymi ogonami linji, tnie lub otacza, mierzy lub wymija; czerń wzrusza śmiałością wytrysków rozmazanej farby, lub przytłacza planowym swym ciężarem. Jeśli użytą zostaje w książce, to nie poddaje się martwym kolumnom czcionek, lecz przeciwnie, każe im drgać wraz z podawaną treścią słów i wyrywać się, zmieniać wymiary liter, i przekreślać jednostajność kolumn pisma.

Równowaga rozłożonych plam znajduje tu godnego współzawodnika w ich kontraście, odkąd plama przyznaje się do praw równoznacznego czynnika, a nie tylko ozdoby luźnej karty.

Siła nośna takiej plamy granice ma jedynie w unikaniu wrażenia pasożytnictwa, które wydyma formy w rozmiary niezasłużone, niegodne nadanych im wymiarów.

To też praca graficzna Hulewicza dobrze służy sprawie wyzwalania swobody karty.

Ze szczególnem wzruszeniem powiedzieć należy o pracy Jana Hrynkowskiego. Są to sny na jawie i wizje potocznych zdarzeń. Jego niezwykle ekspresyjny talent poprzez dekonstrukcje form rzeczywistych, daje śmiałymi rzutami obrazy organicznie zwarte na miarę monumentu. Malarz, który w swej drugiej już drodze rozwojowej nie zadawalał się nigdy pozorami i świadomie posłuszny swojemu uczuciu, bez kompromisów, bez obliczeń, bez przypodobań ośmielał się mieć odwagę oczarowywania jak i oburzania, musiał dojść do takiej właśnie formy, która urojenie wraz z rzeczywistością stapia w jakąś wartość trzecią. Jego oblicze tkwi w takiem właśnie zawadjactwie, które i gorycz i zachwyt swobodnie przed oczy ludzkie stawia. Jego postacie to nie są ludzie z tego świata: to są pątnicy ścigani nieznanemi tęsknotami, to poławiacze nieistniejących może pereł, ale skupieni w służbie własnej tajemnicy, która każe im być rezerwą własnej wiary, stróżem własnych zwątpień. Mało zapewne jest u nas twórczości tak wzruszających, jak ta właśnie. Czy ona jest złą czy dobrą, czy zgodną, czy buntowniczą, to słusznię osądzić zdołają dnie, które dopiero nadejdą; ale zawsze będzie ona świadectwem szczerego łamania się, jakie przystoi artyście w narodzie o początkującej zaledwie swobodzie. Ofiara nowego wysiłku jest koniecznością tej pracy. I jak mało kto, Hrynkowski ma prawo być przedstawicielem swego pokolenia, bo mówi jego językiem, cierpi jego bólem, błąka się jego bezdrożami nieznającemi tradycji czy drogowskazów.

Hrynkowski wypowiada się przedewszystkiem konstrukcją barwy, w której rozwija obraz pojęty jako przedmiot. Zrozumienie przedmiotowości obrazu, czyli jego odrębności organicznej z zatracaniem cech odzwierciedlania, ilustrowania czegoś widzianego, występuje w wyjątkowem zgraniu linji. Jego malowniczość idzie zawsze w parze z zadaniami czysto formalnemi. Uwaga jego skupioną jest na podkreślaniu uogólnienia formy i uzmysłowienia syntezy bez krępowania się jakąś biologiczną prawdziwością. Prawdą posługuje się zarówno dobrze jak dowolnością. Zadaniem jego pracy nie jest ani kolorowość, ani natężenie, lecz opanowanie masy obrazu, której kontury wyzwolone zostały od zagadnień światła i powietrza, a poddane prawom budowania obrazu pojętego jako powierzchnia. Bez troski o formy używanych motywów i lokalne ich kolory, posługuje się barwą wyłącznie jako wiązadłem obrazu złożonego z równouprawnionych płaszczyzn. Barwa jego nie rozprasza się na omawianiu drobiazgów, nie załamuje się na przedstawianych wnętrzach, lecz utwierdza się na powierzchni obrazu z wybujałą w charakterze siłą. Siła charakteru całości obrazu podkreślana tożsamością wyrazu każdej plamy,

nie posiłkuje się nerwowymi kontrastami, i zdobywa wyniki opanowane, pewne. Wynalazcza nerwowość Hrynkowskiego szuka raczej zmiennych form i środków użytych w pracy, w której znać niemożność poddania się jakimś prawdom zewnętrznym. Pościg za có raz to nowym wyrazem zawsze jednak przetwarza się w tęsknotę za barwą w jej wyłącznie malarskiem zagadnieniu, którem jest nie co innego, lecz tylko zbudowanie płaszczyzny.

Jak dalece twórczość ta odpowiada psychicznej potrzebie naszych czasów, dowodzi tego liczne już grono grafików, którzy w pracy swej poszli pokrewnemi drogami. Należą tu: Wroniecki S., Roguski W., Lorec W., Kramsztyk R., Czerny H., Syrkus K. i Gelbart J.

Wszyscy oni w rozmaitym stopniu przeciwstawiają się naturze z tęsknotą do stylu, który jedynie dać może wysokie uszczęśliwienie artystyczne. Ich stosunek do widzianego świata zewnętrznego jest wyraźny. Piękno jego uznają tylko jako wykwit własnego odczucia i wysiłkiem swym starają się piękno to pomnożyć, zwielokrotnić. Odrębna to wola sztuki, która musi sobie stawiać wyraźne zadania, i tem samem tworzyć formy niezależne od wyrazu rzeczy zewnętrznych. Psychiczna potrzeba tych malarzy wyładowuje się w konstruowaniu wizji odrębnych w charakterze swej formy, z pogwałceniem wszelkiej małoduszności naśladownictwa natury, które wogóle sztuką nie było w żadnej kulturze artystycznej.

To też byłoby objawem niedorozwoju, gdyby się chciało oceniać ich wedle jakichkolwiek kategoryj wyprowadzonych nie z potrzeb psychicznych czasu i pokolenia, które reprezentują. Ci ludzie żyją w atmosferze współczesności i przeżywając siebie, a nie zamierzchłe czasy, muszą i powinni w sztuce swej dać przedewszystkiem to własne przeżycie, które z chwilą odnalezienia w formie odpowiedniego równoważnika dla swych treści wewnętrznych, tworzy nowe wartości estetyczne. Ich żywotność swem zjawiskiem formalnem osiąga znaczenie świeżego piękna.

Wysiłki te nie wyczerpują jednak zakresu naszego drzeworytu. Mamy liczną grupę impresjonistów, których możnaby zwać zdobywcami słońca, wierzącymi, że widziane zewnętrzne wyciśnie z siebie ekstazę.

Filipkiewicz Stefan, Tichy Karol, Glassner Jakób i Brandel Karol idą jednak z własnem światłem wewnętrznem, które narzucają obrazowi. Jest to już dużą niewiarą w rzeczy, która pozwala im narzucać pracy własne walory wyzwolone od naśladownictwa ze zrozumieniem, że widziane prawdy są tylko echem naszego wewnętrznego wołania.



Wacław Wąsowicz *Drzeworyt*

Prace naszych impresjonistów krwawią się już jednak na krawędziach naturalistycznego rysunku, i podnoszą głos o nową formę. A jest to rzecz pierwszorzędnego znaczenia, gdy się zważy, że impresjonizm był właściwie odwróceniem się od romantycznej zawieruchy poszukiwań „rzeczy tajemnych“ ku rzeczom realnie nam danym. Gdy pościg za ideami angażującemi świat duchowych zainteresowań naszych, przekształcił się w pościg za odtwarzaniem momentów świata widzianego, to i ten nowy sposób musiał osiągnąć właściwą sobie precyzję i bogactwo. Gdy wszystko zeszło do roli barwnej plamy w ten lub inny sposób utopionej w świetle i powietrzu, to ciekawość tych oświetleń i temperatura tego powietrza musiały się stać tą prawdą, która na sobie skupiała zainteresowanie. Tymczasem poszukiwanie formy i wyrazu dla swego odczucia, okazało się uwodzicielem.

Bartłomiejczyk K., Czerwiński W., Ossecki J., Kotarbiński M., Zamorski K. i Radwan W. oto są ci zwycięsko idący do odtwarzania chwili, wrażenia, nastroju, nie zaprzepaszczając zadań konstrukcji obrazu. Problematyczność ich założeń kompozycyjnych, rzecz prosta, często w różnym stopniu szkody wyrządzać musi.

Jako zbliżających się do drzeworytu należy tu wymienić tych, którzy rytują w linoleum. Należą do nich: Krasnodębski, Jastrzębowski, Grabowski, Lorec, Porządkowski, Romanowicz, Grąskiewicz i Mądral.

Pojęcie formy, którą dziś usiłujemy zdobyć, jest w zasadniczej niezgodzie z tą formalnością, która poprzednim pokoleniom służyła do przedstawiania przygód. Przedmiotowość ich polega na odtwarzaniu wyrazów twarzy, ciała, materjalności szat, wyglądu natury i całego teatru dziejących się historji, anegdot spełniających się idei, wreszcie wrażenia oświetleń. Treść obrazu mówi tu zupełnie wyraźnie o zamierzeniach rysownika. Malarz ten szanował swój pomysł literacki, pieścił się techniką, upajał się dostojnością form podawanych przedmiotów, radował się wyrafinowaniem barwy dobranych przedmiotów i ich gestem, był więc malującym lirykiem, smakoszem, aktorem, a czuł się malarzem.

Nie sposób rozwodzić się nad zawodami, których się musi doznać w takiem przymierzaniu własnej pracy odtwórczej, do niezmierzonej twórczości natury. Nie sposób się rozwodzić nad skalą pracy, która musi pozostać jeno echem przebogatego skarbca zapładniających nas elementów życia tej natury. Nie sposób rozwodzić się nad rezultatem pracy, która wszechstronność tej natury stara się wtłoczyć w piękną jednostronność, na jaką zdobyć się może ograniczoność ludzkiego spostrzegania. Ale pa-

trząc na tę pracę musi się oceniać serdeczność jej, uczciwość i wiarę. Myślę tu o grafice malarzy takich jak: Jabłczyński F., Gutowski, Dybczyński, Gedliczka Z., Czerny W., Kanner i Kaczyński. Wszyscy oni korzą się mniej lub więcej szczęśliwie przed naturą. Środkami ich działania pozostaną: zdolność wywoływania złudzeń, erotyczność w malowaniu, nastrojowa kolorowość, zmysłowość plastycznych drażliwości. Zapędem ich są zawsze rzeczy prawdopodobnie wzniosłe niebotycznie, frywolnie łzawe, i niewypowiedzianie przepotężne.



W. Skoczylas *Assyż (akwarela)*

Należy jednak uczynić zastrzeżenie, że bierne odtwarzanie żywej prawdziwości wogóle nie wchodzi w ramy sztuki, i nigdy do niej nie należało. Gdy już ma być mowa o naturaliźmie w sztuce, to rzecz prosta, pod uwagę bierze się nie naśladownictwo, lecz wydobywanie organicznie żywego rytmu i tonu, który w naturze przejawia się w idealnie pełnej niezależności. Radość takiego wyrazu z konieczności pociągać nas musi.

I tylko to wydobycie rytmu i tonu, jako istotna sztuka charakteryzująca zainteresowania twórczości poprzedniego pokolenia, uszanowaniem będzie. Niema bowiem sztuk wyższych i niższych, gdyż są tylko inne. A każda sztuka jest u swego celu.

Jest rzeczą szkodliwą i naganną, że dotychczas nie posiadamy zbiorów grafiki, któreby mogły dać wyraz siły naszej bezpośredniości wrażeń artystycznych. Nawet istniejący związek grafików polskich nie pomyślał o tem, aby uczynić to, co sam najłatwiej i najskuteczniej przeprowadzić może.

Warszawa, 18. III. 1923.

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI DRUKARSKIEJ W WARSZAWIE.

Zygmunt Mocarski.

(Dokończenie).

Okres odrodzenia książki polskiej na schyłku XIX stulecia wiąże się ściśle z historją renesansu książki współczesnej w Europie, rozpoczynającą się od r. 1891, w którym powstaje w Anglji słynna amatorska tłocznia „Kelmscott Press" Willijama Morissa. Jako datę przełomową przyjąć u nas należy rok 1898, w którym Stanisław Wyspiański obejmuje kierownictwo artystyczne czasopisma krakowskiego „Życie", nie zaś błędną datę, ustaloną w programie wystawy — rok 1895, stanowiącą nową epokę w dziejach nowoczesnej książki... niemieckiej z powstaniem słynnego czasopisma „Pan" [30]). Wyspiański położył w dziejach książki w Polsce niezapomniane zasługi jako pjoner w dziedzinie nowoczesnego drukarstwa artystycznego i twórca własnego indywidualnego typu książek. Wystarczy porównać skromne zeszyty „Życia" układu drukarskiego Wyspiańskiego [31]) z №№ wydanymi pod kierownictwem artystycznem poprzednika, by się przekonać jaki olbrzymi krok naprzód uczynił Wyspiański, zerwawszy z szablonem typowego tygodnika ilustrowanego ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku. Dalsza działalność drukarska Wyspiańskiego ogniskuje się głównie w wydawaniu własnych utworów, przyczem artysta wysuwa na plan pierwszy nie „zdobienie" książki, lecz układ drukarski karty tytułowej, oraz poszczególnych kolumn tekstu [32]).

W kilka lat po objęciu przez Wyspiańskiego kierownictwa artystycznego „Życia", niezależnie od usiłowań krakowskich, powstaje w Warsza-

---

[30]) Porówn. Loubier H.: „Die neue deutsche Buchkunst", Stuttgart, F. Krais 1921, s. 18.

[31]) Repr. Lam St.: „Książka wytworna". W., Wł. Łazarski, 1922, s. 87. Smolik P. „Druk i książka", Kraków, 1922, s. 9.

[32]) Gawiński A.: „o książkach Wyspiańskiego". „Przegląd bibljoteczny" 1908. s. 85. „Polski poradnik graficzny" 1908 z III (poświęcony pamięci St. Wyspiańskiego). Trojanowski W.: „Iljada w ilustracjach Wyspiańskiego". „Naród", 1920. Dodatek literacko-artystyczny Nr. 11. Lam. j. w. s. 29—32.

wie Zenona Przesmyckiego (Mirjama) „Chimera“ (1901—1907), zjawisko epokowe w historji kultury polskiej, pismo o wysokim europejskim poziomie treści, ujętej w wytworne szaty. Przesmycki przezwyciężył beznadziejny szablon współczesnego drukarstwa warszawskiego, powołał do współpracy najwybitniejszych artystów „Młodej Polski”, wprowadził szlachetne sposoby reprodukcji, posiłkując się nawet zrzadka, z konieczności pracą zakładów obcych. Drukarsko „Chimera“ stoi na wyżynach, których Warszawa nie zna w pierwszem dziesięcioleciu b. wieku. Wpływ szaty zewnętrznej pisma sięga środowiska krakowskiego [33]).

W pierwszem piętnastoleciu wieku bieżącego wielkie zasługi dla nowoczesnej książki polskiej położyli drukarze krakowscy. Z zakładów W. L. Anczyca i sp., Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Drukarni Narodowej, Wł. Teodorczuka i sp. ukazują się staranne wydawnictwa. Szereg artystów zajmuje się wprawdzie dorywczo zdobnictwem książkowem. Zjawiają się nieliczne krakowskie akcydensy artystyczne, powstaje nowoczesny plakat polski. Graficy współcześni, poza nielicznymi wyjątkami, przy opracowaniu artystycznem książki kładą nacisk większy na zdobienie druku, niż na opracowanie typograficzne tekstu. W wielu wydawnictwach artyzm niestety nie sięgnął dalej poza okładkę. Czasy te nazwaćby można w historji druków artystycznych polskich okresem i n d y w i d u a l n e g o z d o b i e n i a k s i ą ż k i, odpowiadającym mniej więcej podobnej epoce w dziejach drukarstwa niemieckiego w latach 1895—1900 [34]). Należy on dziś już do historji.

Wyspiańskiemu, Przesmyckiemu poświęcono na wystawie osobne gabloty. Z druków krakowskich spostrzegamy książki zdobione przez Jana Bukowskiego z pięknym Katalogiem wystawy drukarskiej r. 1904/5

---

[33]) Znaczenie „Chimery” w historji drukarstwa polskiego określił bezstronnie „Protokuł posiedzenia komisji sędziów Wystawy drukarskiej...” z r. 1904/5, ogłoszony w zeszycie 25 (s. 164b) (164d) „Chimery” z r. 1905.

„Jest to jedyne wydawnictwo perjodyczne w Polsce, które dbałością o artystyczny układ całości, o dokładne odbijanie klisz, o całą stronę ilustracyjną, papier, czystość druku, stoi na poziomie najwyższych wymagań współczesnych zarówno artystycznych jak i technicznych. Ze względu na warunki w jakich powstało, na trudności natury technicznej, które mu stały na przeszkodzie, na szczęśliwe przełamanie istniejącego szablonu, ma wydawnictwo „Chimery“ zasługi niepospolite, znaczenie dla polskiego drukarstwa pierwszorzędne. Oddziaływanie „Chimery“ nie ogranicza się do Warszawy, lecz znalazło również oddźwięk w Krakowie, wpływając i tutaj niewątpliwie na wzmożony ruch w zakresie drukarstwa“...

Repr. Lam, j. w. s. 96—97.

[34]) Loubier, j. w.: s 22.

na czele, jego okładki i charakterystyczne kalendarze ścienne, w których ornament przytłacza niewyzyskany układ tekstu. Widzimy archaizowane prace Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego: „Modlitewnik dla kobiet" [35]), „Officium, albo godziny błogosławionej Panny Maryi", kapitalne wydanie „Zwierciadła" Reya i skromne, pełne kultury wydawnictwa Akademji Umiejętności, posiadające ustaloną sławę. Typowe dla środowiska krakowskiego są, wykonane u W. Teodorczuka i sp., zdobione przez Annę Gramatykę-Ostrowską: E. Milewskiego „Kwitnące ciernie", oraz „Poradnik graficzny" i „Polski Poradnik Graficzny", pierwsze czasopisma, założone z myślą o podniesieniu poziomu drukarstwa naszego. Niektórych godnych uwagi okazów z tego okresu nie nadesłano niestety na wystawę. Poczynania krakowskie i warszawskie odbiły się echem nawet w dalekiem Wilnie i znalazły wyraz w działalności Ferdynanda Ruszczyca. Księga zbiorowa „Żórawce" z r. 1910 i Z. Kleszczyńskiego: „Pogrzeb lalki" r. 1913, tłoczone w drukarni Józefa Zawadzkiego, osiągnęły jedynie całość jednolitą.

Wyższy poziom druków zakładów graficznych krakowskich w porównaniu z drukami współczesnymi Warszawy, Lwowa i innych miejscowości, jest niewątpliwie jedną z przyczyn, dla których księgarze wybierają Kraków, jako miejsce wykonania wydawnictw. W Krakowie drukują: lwowski Altenberg, warszawscy: Gebethner i Wolff, Mortkowicz i szereg innych, przyczem, o ile wygląd książek odbiega od pospolitego szablonu, w wielu wypadkach trudno ustalić czy jest to zasługą nakładcy, autora-wydawcy, czy też drukarza. Zawodowi wydawcy polscy idą nieraz utartą drogą naśladownictwa gotowych i częstokroć nienajlepszych wzorów zachodnich. Wpływy te są widoczne, np. w wystawionych drukach A. Kamieńskiego: „Wiosenny poranek" (Gebethner i Wolff—Anczyc i sp.), w tomach seryjnych „Nauki i sztuki" (Tow. Nauczycieli szkół wyższych — Anczyc i sp.), Potockiego: „Notatkach myśliwskich" (Geb. i Wolff, Anczyc i sp.), w żółtych gebethnerowskich okładkach powieści (Weysenhoff „Soból i panna" 1912—Anczyc i sp.) i poezyj (Konopnicka: „Poezje"—Anczyc i sp.), które pojawiają się u nas spóźnione w okresie, gdy ilustrowana okładka francuska, jako reakcja przeciwko szablonowym okładkom 3,50 frankowych publikacji dawno osiągnęła pełnię rozwoju.

Szata drukarska niektórych czasopism z okresu przed wielką wojną odznacza się wyjątkową starannością. Wyróżnia się szczególnie wydawany pod redakcją Michała Pawlikowskiego: „Lamus" (1908—1912), którego pierwsze zeszyty powstały pod kierunkiem artystycznym Feliksa Jasień-

35) Repr. Lam. j. w. s. 60—61.



Władysław Skoczylas *Drzeworyt*

skiego w drukarni Narodowej w Krakowie. Rocznik trzeci tego pisma, odbity w drukarni „Słowa Polskiego“ we Lwowie, uwidocznia w porównaniu z poprzednimi różnicę kultury drukarskiej obu miast. Również miesięcznik „Museion“ (Repr. Lam. j. w. str. 63), tłoczony w drukarniach Uniwersytetu Jagiellońskiego i E. i dr. K. Koziańskich w Krakowie z ozdobami, wykonanemi przez Wacława Borowskiego.

W zakresie dzieł wytwornych zawodowi nakładcy polscy tworzą głównie wydawnictwa gwiazdkowo-salonowe, posługując się częstokroć papierem kredowym, a nawet nieraz w dalszym ciągu foljowe „prachtwerki“, ilustrowane pospolitymi sposobami reprodukcyj, względnie zagranicznemi heljograwiurami. Wśród tego rodzaju wydawnictw dostrzegamy na wystawie rzeczy najzupełniej poprawne. Nie są to jednak druki wytworne w najszlachetniejszem bibljofilskiem znaczeniu.

Jedynie kilku mało znanych nakładców zawodowych wysuwa na czoło działalności dbałość o wygląd zewnętrzny książki. W Warszawie Stefan Demby [36]) odnawia planowo zamarłe tradycje edytorskie bibljofilskie, wydając w latach 1899—1907 egzemplarze specjalne na papierach czerpanych z doskonałym drukiem na czele u p. Laskauera i sp. wykonanym: A. Oppmana (Or-Ota) „Kronika mieszczańska“ 1903 r., z inicjałami Adama Półtawskiego. Wacław Wiediger jako credo wydawnicze rzuca hasło książki pięknej, drukując w Krakowie u. W. L. Anczyca i sp. egzemplarze wytworne swych nakładów na papierach czerpanych japońskim, holenderskim Van Gelder Zonen i innych [37]).

Na wystawie spotykamy niestety, za wyjątkiem jednego, egzemplarze zwykłe. Krótkotrwałą działalność edytorsko-bibljofilską Wiedigera kontynuuje niejako wydawnictwo „Ultima Thule“.

W r. 1911 powstaje przy współpracy Adama Półtawskiego drugi wielki czyn Zenona Przesmyckiego (Mirjama) w dziejach polskiego drukarstwa artystycznego, skończenie piękne wydanie „Pism zebranych“ Cyprjana Norwida u W. L. Anczyca i sp. w Krakowie odbite, nakładem

---

[36]) Gomulicki W.: „Pogadanka“, „Kraj“, Petersburg, 1908, Nr. 148.

[37]) „Występując z mojemi nakładami, zamierzam systematyczną pracą poprzeć czynnie nieliczne usiłowania tych, którzy chcą z książki uczynić przedmiot sztuki, a razem oblec bezcenną stosunkowo treść w szatę częściowo bodaj zbliżoną swym poziomem do tworu literackiego. Wobec... zastoju artystycznego u nas, minimalnej liczby ludzi miłujących piękno, a wreszcie zabójczej organizacji handlowej, pośredniczącej w danym wypadku między wydawcą a publicznością—szanse powodzenia są tu minimalne“. „Katalog wydawnictw Wacława Wiedigera“, str. 5. Repr. w Katalogu i u Lama: j. w. str. 51—3, 58, 95.

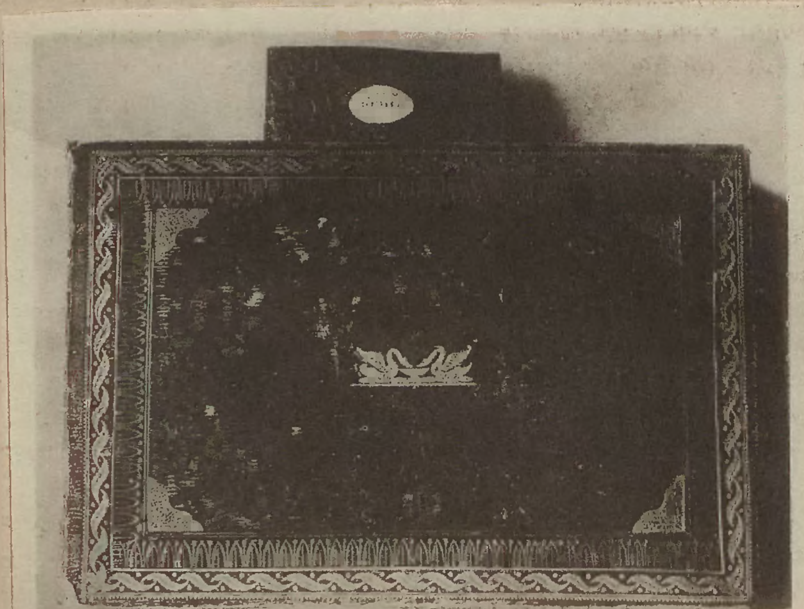
J. Mortkowicza [38]). Współpracy Półtawskiego i Przesmyckiego zawdzięcza również istnienie mało znany druk prywatny, w drukarni Naukowej w Warszawie tłoczony, odbitka z czasopisma: „Myśl Polska": C. Norwida „(Wędrowny sztukmistrz...") z r. 1915, bezwzględnie jeden z najcudowniejszych druków polskich, jakie ukazały się w stuleciu bieżącem. Dzięki roztworzeniu tego druku na wystawie na jednej i tej samej stronie w różnych egzemplarzach na papierze japońskim i na papierze czerpanym Mirkowskim, dano możność ujrzenia niezwykłego odrębnego piękna obu egzemplarzy.

W przeciwieństwie do artystów, zajmujących się zdobnictwem książkowem, Półtawski zwraca uwagę specjalną na opracowanie typograficzne tekstu również w drukach u B. Wierzbickiego i s-ka w Warszawie odbitych: w r. 1914 J. Ulatowskiego „Wybranych utworów... wydanie pośmiertne", w r. 1914—1915 „Księga zbiorowa" i prospekt „Nowina". Są to wyjątki wśród druków okresu indywidualnego zdobienia książki i, być może, jaskółki przyszłego okresu w dziejach książki polskiej.

Z innych usiłowań tego rodzaju, znajdujących się na wystawie, których autorstwo jest znane, zanotujemy niezależnie od osiągniętych wyników: Henryka Uziembły „Katalog I-szej wystawy zbiorowej prac..." w r. 1907 u W. Ł. Anczyca i Sp. odbity; Włodzimierza Koniecznego: K. Tetmajera „Na Skalnem Podhalu", wydanie jubileuszowe pod redakcją artystyczną Leona Wyczółkowskiego z r. 1914 w Drukarni Narodowej tłoczone; Wojciecha Jastrzębowskiego: „Zapowiedź na r. 1914, Miesięcznik «Sztuka»... w drukarni „Sztuka"; Bonawentury Lenarta: „Katalog wystawy jubileuszowej 1914" w drukarni „Czasu" odbity; Edwarda Trojanowskiego: „Odrodzenie rzemiosła polskiego" r. 1915 z Drukarni Naukowej w Warszawie; Józefa Czajkowskiego: E. Leszczyńskiego „Wiosenne niebo" u W. L. Anczyca i Sp. drukowane i „Katalog wystawy mebli" r. 1918, z drukarni Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego. Dążenia w zakresie podkreślania wartości estetycznych druku stają się u nas ostatniemi czasy zrozumialsze i konieczne. Działalność Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie zwrócona również w kierunku podniesienia drukarstwa i introligatorstwa artystycznego wydaje m. in. w r. 1919 wykonany wzorowo drukiem Muzeum krótkotrwały miesięcznik: „Rzeczy piękne" z inicjałami, winjetą i okładką Zofji Stryjeńskiej. W niełatwych warunkach wojennych powstały niektóre nakłady N. K. N. — prace Drukarni Narodowej w Krakowie, zbyt mało reprezentowane na wystawie, zwracają uwagę nietylko

[38]) Lam, j. w. s. 98 — 99.

okładkami dzieł, lecz i piękną stroną typograficzną. We Lwowie Drukarnia zakł. nar. im. Ossolińskich drukuje starannie niektóre dzieła naukowe. Należą do nich z wystawionych: L. Pinińskiego „Piękno miast i zabytki przeszłości" i L. Bernackiego „Pierwsza książka polska" z r. 1918. Wśród druków zagranicznych polskich widzimy wzorową pracę drukarni Marjana Flinikowskiego w Paryżu: J. Ruffera „Trzy psalmy i hejnał" z r. 1917, mającą całkowicie charakter środowiska, w którem powstała. Podczas wielkiej wojny punkt ciężkości w zakresie drukarstwa artystycznego przesuwa się z Krakowa do Warszawy, w której rozwija działalność



A. OEHL: Imionnik (safjan czerwony; złocenia małemi stemplami na grzbiecie i zewnętrznej stronie oprawy: brzegi złocone; podpisana) ok. 1820 r. Ze zbiorów Gustawa Soubise-Bissiera w Warszawie.

tłocznia Wł. Łazarskiego, odnawiająca tradycje najlepszych okresów w dziejach drukarstwa polskiego i podkreślająca zawodowo — pierwsza w Polsce współczesnej — w szeregu druków wartości czysto typograficzne. Pomimo niesłychanego w Polsce ówczesnej poziomu typograficznego w Norwida „Pismach zebranych" Mirjama - Półtawskiego — tłocznia Wł. Łazarskiego zrywa zupełnie z okresem poprzednim i stoi na przełomie, czy też zapoczątkowuje nowy okres drukarski, który u nas przyjść musi. Do najwybitniejszych prac tej oficyny, stworzonych pod kierunkiem i według układu Zygmunta Łazarskiego, z wystawionych druków

należą: monumentalny tom I „Codex diplomaticus et commemorationum Masoviae generelis" J. Kochanowskiego r. 1919; kapitalnie opracowana odbitka z „Przeglądu Historycznego": B. Olszewicza „Program badań nad historją kartografji polskiej" z r. 1916 z winjetami z druków XVII wieku[39]; wydanie Lubomirskiego „O znikomości rad" z r. 1916, naśladowane według edycji 1705 r. drukarza toruńskiego Lauera[40]); cacko typograficzne: egzemplarz E. Abramowskiego „Poemat śmierci" r. 1918 na papierze chińskim jedwabnym; przepiękna karta tytułowa: Sedira „Siedem ogrodów mistycznych" z r. 1920[41]) i szereg innych[42]). Wielkie prace akcydensowe: program przedstawienia inauguracyjnego Teatru w Pomarańczarni z r. 1916, na prasie ręcznej i papierze szmacianym odbity, afisz o objęciu rządów przez J. Piłsudskiego z r. 1918, wezwanie na wykłady E. Niewiadomskiego o sztuce drukarskiej z r. 1918 oraz drobne akcydensy: zaproszenie na wykład Niewiadomskiego „Rozwój sztuki drukarskiej", zawiadomienie o otwarciu stałego salonu sztuki przez Zarząd Kooperatywy Związku Polskich Artystów Plastyków z r. 1921, oraz „Zaproszenie Zarządu Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej" na otwarcie wystawy prac uczniów „Szkoły sztuk zdobniczych i kursów zdobniczych wieczornych" i in. są unikatami wśród prac tego rodzaju w drukarstwie współczesnem polskiem. Działalność tłoczni Wł. Łazarskiego, tworzącej zawodowo, świadomie i planowo legjon druków wytwornych w najwyższem znaczeniu słowa, wywrze niewątpliwie wpływ na dalszy rozwój polskich druków artystycznych.

Z druków kilku lat ostatnich wyróżniają się wśród smutnego szeregu tła naszej produkcji powojennej i dzięki temu znajdują się na wystawie u J. Buriana w Warszawie tłoczone niektóre wydawnictwa młodej firmy nakładowej „Ignis" z okładkami Tadeusza Gronowskiego.[43]) Rozwój okładki artystycznej czasów najnowszych przyniósł piękne prace Półtawskiego,[44]) Antoniego Procajłowicza,[45]) Edwarda Trojanowskiego[46]) Edmunda Bartłomiejczyka, Antoniego Słonimskiego. Godne uwagi również są książki Emila Zegadłowicza: „Imagines" (z okładką, exlibrisem i win-

---

39) Repr Lam j. w. str. 62.

40) Repr. Lam j. w. str. 83.

41) Repr Lam j. w. str 111.

42) Repr. Lam j w. str. 72, 78 — 9, 82, 88 — 9, 106 — 7.

43) Repr. Lam j. w. str, 39. 70-1, 105. 110

44) Repr. Lam j. w. str 66, 94.

45 Repr. Lam j. w. str. 100.

46) Repr. Lam j w. str. 104.

jetą Ludwika Miskego) r. 1919 z Drukarni Związkowej w Krakowie[47]) oraz „Ballady“ i „Dziewany“ w drukarni Fr. Foltina w Wadowicach na papierze sinym odbite — autora dbałego o nieszablonową szatę utworów własnych. Z produkcji poznańskiej notujemy jako wysiłek w poszukiwaniu nowych dróg grafiki książkowej: Słowackiego „Genezis z Ducha“, w układzie i z drzeworytami Jerzego Hulewicza czcionkami „Zdroju“, w drukarni „Praca“ odbity. Wydawnictwa nowopowstałej spółki wydawniczej „Fala“ w Krakowie o cechach amatorskich edycyi wytwornych są przedstawione na wystawie drukami, ilustrowanemi przez Zofję Stryjeńską (Drukarnia Związkowa — Stanisław Welanyk), doskonałym: Krasickiego „Monachomachją“ i bezporównania słabszym: Tetmajera: „Jak baba djabła wyonacyła“ [48]).

Dział podobizn druków dawnych od najwcześniejszego przerysu Kazimierza Strończyńskiego: M. Cygańskiego „Myślistwo Ptasze“ z r. 1840, aż do facsimiljów Karola Badeckiego, wyjątkowo bogaty na wystawie. Wśród nich posiadające europejską sławę przedruki homograficzne Adama Pilińskiego i Stanisława Pilińskiego oraz najpiękniejsza z książek facsimiljowanych polskich, światłodrukowa podobizna Reya „Figlików“ Wiktora Wittyga z r. 1905 z Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Działy papierów wartościowych, a szczególnie kartografji, nut, exlibrisów, niestety przygodne i niekompletne, nie dają należytego pojęcia o usiłowaniach u nas w tym kierunku. Rozwój współczesnego plakatu polskiego domaga się osobnej monografji. Wystawiono m. in. z dawniejszych afiszów krakowskich: linoleoryty L. Królikowskiego i F. Rembertowskiego (Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego), F. Zemanka (Drukarnia A. Rippera), z najnowszych zaś warszawskich: plakaty powstałe w zakładach: „Jan Cotty” i W. Główczewskiego. Tłocznia Wł. Łazarskiego wyróżnia się również i na tem polu przepięknym linoleorytowym plakatem literniczym: „Dawne drzeworyty ludowe XVIII i XIX w.”. W dziale reprodukcyj z dzieł sztuki i natury widzimy m. in. wczesne piękne światłodruki warszawskie r. 1873 Beyera i Dutkiewicza, oraz późniejsze z zakł. graf. B. Wierzbicki i sp.; litografje W. Walkiewicza; wzorowe druki trójbarwne zakładów krakowskich W. L. Anczyca i sp.; Stanisława Welanyka oraz warszawskiego: B. Wierzbicki i sp.; rotograwiury Drukarni Naro-

---

[47]) Repr. Lam j. w. str. 90.

[48]) Schröder A.: „Wydawnictwa „Fali“. „Gazeta Lwowska“ 1921 № 154 z d. 15-VII. Rec książki Tetmajera: H (orzyca) W. „Naród“ 1921 № 205 z dn. 2-VIII. Repr. Lam j. w. str. 109.

dowej w Krakowie i Drukarni Św. Wojciecha w Poznaniu. W zakresie iluminacyj rękopisów — echa średniowiecza — spotykamy jedyne w Polsce współczesnej wspaniałe prace A. Półtawskiego.

Oprawy dawne polskie zgromadzono również przygodnie. Wystawiono oprawy superexlibrisowe z księgozbiorów Piotra z Sieradza, Klemensa Jadamczowskiego (1571), Zygmunta Augusta,[49]) Władysława IV, Prymasa Jana Gabryela Podoskiego, Stanisława Augusta,[50]) Ignacego Potockiego, kasztelanowej Połanieckiej, Marji Lanckorońskiej, ks. Aleksandra Lubomirskiego, Fryderyka Augusta. Godną uwagi jest luksusowa oprawa anonimowa druku XVII wieku: „Synodus Dioecesana Leopoliensis... Lwów 1765" z bogatemi złoceniami, małemi stemplami na skórze cielęcej ze zbiorów Bronisława Sabata. Wystawa ujawniła piękną oprawę empirową A Oehla, około r. 1820 wykonaną, najwybitniejszego introligatora polskiego XIX w.,[51]) którego prace podpisane są dotychczas nieznane literaturze specjalnej[52]).

Oprawy nowe w porównaniu z działem retrospektywnym są przedstawione nierównie obficiej. Prace Bonawentury Lenarta, największego introligatora Polski współczesnej, cieszą oczy widza wysoką kulturą euro-

---

[49]) Brensztejn Michał: „Bibljoteka Uniwersytecka w Wilnie do roku 1832—90" Wilno 1922, str. 4—9, 115—117 i repr. W literaturze specjalnej błąka się mylny pogląd, że oprawy Księgozbioru Zygmunta Augusta są pochodzenia Wileńskiego. Opublikowane przez Adama Chmiela materjały w „Źródłach do historyi sztuki i cywilizacyi w Polsce", Kraków 1911, str. 89—91 wyjaśniły, że stemple do opraw były wykonane w Krakowie, a niektóre książki oprawiał introligator krakowski Dawid.

[50]) Niektóre z opraw księgozbioru Stanisława Augusta były wykonane przez introligatora Kilimana. W. Tatarkiewicz: „Rządy artystyczne Stanisława Augusta". Warszawa 1919, str. 9 i 66.

[51]) W rękopisie: „Dziennik Bibljoteki Puławskiej" (sygnatura Rosyjsk. Bibljoteki Publicznej w Petersburgu, Rj. F. XVIII 81), wracającym obecnie do kraju, znajdujemy na karcie 29 pokwitowanie Oehla przyjęcia książek do oprawy napisane w języku niemieckim, z dn. 4 kwietnia 1812 r.

Prawdopodobnie Oehl — cudzoziemiec — został sprowadzony do Puław przez XX. Czartoryskich, w czasie późniejszym założył pracownię własną w stolicy.

[52]) W notatce: „Introligatorzy warszawscy", ogłoszonej w „Przewodniku Antykwarskim" 1911 r. Nr. 8, str. 8 czytamy: „Między innemi w roku 1825 na .... wystawę („płodów przemysłu krajowego") do Ratusza nadesłał swe prace introligatorzy Aloizy Pietrykowski i Oehl. O robotach pierwszego ówczesny „Kurjer Warszawski" wyrażał się jako o „nader starannych i gustownych", oprawie zaś Oehla przyznawał „rzadką piękność". W Katalogu wystawy drukarskiej anonimowa oprawa czasopisma „Nowa Polska" z r. 1831 (Nr. 1163) omyłkowo umieszczona w rubryce prac Oehla. To też uwagi J. Recmanika: „Wystawa druków polskich w Warszawie. Dział opraw", w „Grafice Polskiej" 1922 z. 6 str. 124 o tej oprawie, nie mogą dotyczyć działalności tego introligatora.

pejską i precyzją techniki wykonania. Oprawy: Łozińskiego „Życie Polskie"[53]) „Rozmowy, które myał król Salomon mądry z Marchołtem", Norwida „Wędrowny sztukmistrz", Sédira „Bréviare mystique" i in. śmiało można porównywać z pracami współczesnemi najlepszych majstrów sztuki introligatorskiej Zachodu. Przepiękne papiery wyklejkowe



BONAWENTURA LENART: Oprawa dzieła „Rozmowy które myał Król Salomon mądry z Marchołtem"... Haarlem 1913 r. (Skóra świńska żółta; żyłki na grzbiecie, wyciski na ślepo; podpisana). Własność autora.

słusznie są atrakcją wystawy. Oprawy J. Recmanika, wybitnego introligatora warszawskiego, są wykonane technicznie bez zarzutu.[54]) Jako całość artystyczna najlepsze: Bogeng „Der Bucheinband", Zipper „Mito-

---

[53]) Repr. „Rzeczy piękne" 1919 r. Nr. 4.
[54]) Oprawy krajowe (p. Jan Recmanik w Warszawie) „Grafika" 1906 Nr. 6.

logja Greków i Rzymian", Bachowski i Treter „Wystawa minjatur i sylwetek", Franciszek Radziszewski, jako introligator, pomimo wad technicznych i niewybaczalnej częstokroć niedbałości w wykonaniu, ma zaletę kardynalną — indywidualność twórcy. Wśród opraw jego wyróżniają się: Bédier „Dzieje Trystana i Izoldy", R. de Bury „Philobiblion", Chełmoński — Malibran „L'armée du Duché de Varsovie". Prace zakładu krakowskiego R. Jahody, z wyjątkiem słynnego „Missale Romanum", oprawnego w skórę kozłową (maroquin) fijoletową z pięknemi intarsjami według projektu H. Uziębły[55]) rażą pretensjonalnością i złem wykonaniem złoceń.

Godne uwagi są wśród prac uczniowskich kursów graficznych przy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej złocenia małemi stemplami. Rozwój oprawy wytwornej polskiej dąży jedynie niestety w kierunku opraw luksusowych — brak nam natomiast prób i prac w zakresie taniej pięknej oprawy artystycznej. Do wyjątków niezmiernie aktualnych i pożądanych należą wystawione oprawy Lenarta: Mochnackiego „Powstanie narodu polskiego..." i Żeromskiego „Wisła".

---

[55]) Liczne repr. w „The Studio", w Wiadomościach Bibljograficznych (Kijów) 1917 Nr. 2 przy art. W. K.: „Wystawa prac introligatorskich Roberta Jahody". „Przemysł i Rzemiosło" 1921 Nr. 1 str. 20—23.



Władysław Skoczylas. *Drzeworyt*

W ostatnim dziesiątku lat zeszłego stulecia, na wykładach historji sztuki średniowiecza słyszałem słowa: „Ex oriente lux", skierowane w stronę „zgniłego Zachodu". Odseparowanie się od Europy rosyjskich uczonych, w pierwszym rzędzie takich jak Ajnałow, podtrzymane przez prace Smirnowa, Marra i innych, było zwiastunem powiewów, mających zamącić akademicką pogodę zawodowych uczonych. Na zachodzie zaś tym, co w tym kierunku ogromne po sobie żniwo zostawia, jest prof Józef Strzygowski, kierownik Instytutu do badań kultury i sztuki w Wiedniu[1]. Nic dziwnego, że w dziełach jego przebija nieraz ton polemiczny. Rozsadzają bowiem te badania ustalony w wieku XIX pogląd na wczesną sztukę chrześcijańską i zmuszają do zastosowania się do nowych faktów niezbitych, a tak ciekawych. Nie rażą jednak mnie one. Już na ławie szkolnej czułem sztuczność złączenia abstrakcji teoretycznego Chrystjanizmu z cielesną aktualnością Rzymu. Już wtedy podświadomie czuliśmy zmierzch pozytywnych teoryj zachodzącego stulecia, objaśniających teorję „rozwoju kształtów architektury" w świecie materjalnym, a nie w sferze duchowych zaświatów. Chrystus — Orfeusz z barankiem obok, lecz z lirą w dłoniach z katakumb Kaliksta, lub klasyczny Daniel-Apollo na sarkofagu Lateraneńskim doprawdy są światem wciąż jeszcze antycznym, a nie chrześcijańskim, odmiennym zasadniczo od ilustracyj, powiedzmy, psalterza Chłudowa lub wyobrażeń mistycznych bydląt i ptaków świątyń Armenji i Kaukazu.

Odczuwam namacalnie ten niżej umieszczony ustęp Strzygowskiego, w którym mówi o zakłopotaniu prelegenta, silącego się na związanie świata Rzymu antycznego z Rzymem chrześcijańskim i o tej uldze niewymownej, gdy wybrnąwszy ze średniowiecza udawać mu się zacznie nawiązanie chociażby nawet poprzez „Kwiatki" Franciszka z Assyżu wspólnych nici uczuć między Horacym a refrenami Poliziana i Lorenza. Te dwa światy: ortodoksalny wschód, i wielki, aczkolwiek nazwany „zgniłym" zachód, stają znowu naprzeciwko siebie nawet w chwili obecnej politycznej, jako dwa żywioły odmienne, niedające się połączyć.

Korzystając z tego, że Strzygowski w swem „Urspung der Christlichen Kirchenkunst" wydanem w roku 1920, będącem streszczeniem jego wywodów, wygłoszonych w Upsali, najwymowniej się w tym względzie wypowiada, szczególniej we wstępie oraz w pierwszym rozdziale, wskazującym na zbadanie całych poprzednio nieuwzględnianych krain ortodoksalnie-chrześcijańskich, powstałych bezpośrednio wokół Jerozolimy, sądzę, że podanie w polskiem tłomaczeniu narazie choć tej części mieć może swe kulturalne znaczenie.

M. Lalewicz.

[1]) Uniwersytet Warszawski zaproponował mu objęcie katedry historji sztuki. (Przyp Red).

NOWE HORYZONTY.

(Rozdział pierwszy z dzieła „Początek Sztuki Chrześcijańskiej").

Prof. Józef Strzygowski.

Przełożył z oryginału niemieckiego prof. Marjan Lalewicz.

Sztuka plastyczna, przeobrażając wartości duchowe w formy namacalne z jednej strony i korzystając z mogącej je odtworzyć siły fachowej rzemiosła z drugiej, dąży do wyzwolenia się z krępujących więzów życia powszedniego. Jej posłannictwem jest właśnie przeciwstawienie pewnej, bogato obdarzonej jednostki światu otaczającemu, który, pogrążony w podświadomą tęsknotę duchową, tkwi w błędach, nieodłącznych od praw, przyjętych na wiarę. Sztuka zaś chrześcijańska samą swą nazwą łączy nasze o niej wyobrażenie z osobą twórcy tej religji, twórcy, w którego dążeniach, zwróconych całkowicie ku życiu zagrobowemu, nie odgrywały żadnej roli ani budownictwo, ani twory plastyczne. Dlatego też tworząca się sztuka chrześcijańska, pozostawiona samej sobie, wyrastała li tylko na podłożu miłości radosnych bliźniego tych gmin chrześcijańskich, jakie powstawały po wszystkich ziemiach, czy to na północ lub południe, czy to na wschód lub zachód od Palestyny położonych. To, co w dziedzinie sztuki dotychczas uświęcone było tradycją, gminy te bezwiednie przenosiły do religji, podanej im w formie nowej. Stanąwszy na tem stanowisku wyobrazić sobie możemy, jaki różnobarwny obraz rozmaitych form sztuki, wyrastających obok siebie w pierwszych czterech stuleciach przedstawi się oczom tych badaczy, co odrzucają starą bajkę o odrębnej na tych ziemiach rzymskiej państwowej twórczości artystycznej. Próba wprowadzenia pewnej jednolitości w tej nowopowstającej sztuce mogła być uskutecznioną dopiero wtedy, gdy z poszczególnych gmin powstały jednostki kościelne, a oddzielne państwa, a więc na początku Osrhöene, potem Armenja, wreszcie Rzym i Bizancjum połączyły większą ilość takich kościołów pod jednym pastorałem biskupim. W innych jednakże ustrojach państwowych, mianowicie perskich, długo jeszcze, bo aż do chwili przejścia pod panowanie Rzymskie, istniał kościół niczem w swym rozwoju nie krępowany.

Stąd oczywistem się staje, że Rzym właśnie na czas pewien musi być całkowicie usunięty z zakresu naszych badań. Dopiero wtedy, gdy przewędrujemy cały ten szmat ziemi, zajętej przez kraje, których kościelną sztukę chrześcijańską rozpatrzeć należy, będziemy mogli pracę swą podjąć na nowo w tem miejscu, gdzie ona poprzednio utknąć musiała. Jesteśmy więc jakby zmuszeni zająć się odwinięciem stopniowem, że

tak powiem, „kłębka“ nawiniętych przez stulecia zjawisk, jakie tu właśnie szczęśliwie się zachowały. Na wschodzie i północy bowiem ślady tych zjawisk zatarte zostały czy to przez nawałnice, nieodłączne od wędrówek narodów, czy to przez wpływy innych religij odmiennych, czy też przez wyraźną stronniczość epoki humanizmu.

I nie odpowiadałoby to ścisłości naukowej, gdybyśmy dla ustalenia początków sztuki chrześcijańskiej ograniczyli się do zbadania czy to jakiegoś jednego kierunku, jednej gminy, jednego kościoła lub państwa, lub wreszcie jednego stylu artystycznego. Chrześcijaństwo rozpowszechnia się tak szybko, jak kult Mitry i Manicheizm, z przeważną ich dążnością na zachód, lub w czasach późniejszych nauka Mahometa, ze swym zdecydowanym zwrotem na wschód. Przeoczaną dotychczas, i bodaj nie tylko w dziedzinie historji sztuki, właściwością chrześcijaństwa, jest to, że zwraca się ono zarówno na wschód i zachód i ogarnia już na samym wstępie tak olbrzymi zespół rozmaicie kształtujących się kultur, że kraje przybrzeżne morza Śródziemnego stanowią w tem cząstkę mniejszą, powiedzmy wprost zaledwie jedną trzecią część. Światy semickie i irański w tysiącleciu po Konstantynie ściśle ze sobą pod względem artystycznym złączone (książka obecna ma również wykazanie tego na celu) pozostawały na uboczu na wschodzie. Pamiętać należy, że w okresie powstawania sztuki chrześcijańskiej nie daje się ustalić podziału na wschód i zachód w dzisiejszem tych słów znaczeniu. Podział taki nastąpi dopiero wraz z powstaniem Islamu oraz wnet potem wynikłym rozłamem kościołów, który poprzedni świat ortodoksalny podzieli na zachód katolicki i wschód. Taki podział jest zasadniczo inny, niż ten, z którego wychodzą moje założenia i pragnąłbym najusilniej, aby ta różnica przy dalszych naszych rozumowaniach możliwie najstaranniej była uwzględnioną.

Wciąż jeszcze wyobrażamy sobie, że punktem wyjścia dla sztuki chrześcijańskiej był, jeżeli nie Rzym, to w każdym razie Państwo Rzymskie wraz ze światem hellenistycznym. Wciąż przeoczamy, że granice Rzymu kończyły się zaledwie za szczytami Libanu i Taurusa, a pierwej jeszcze niż powstała sztuka chrześcijańska wpływy Hellenizmu poza temi granicami, rzecz jasna, topniały jeszcze prędzej, niż wewnątrz nich. Świat południowo-aryjski, powstały z dokonanego przez Aleksandra połączenia krajów położonych nad morzem Śródziemnem z Persją, sięgającą granic Indyjskich, został napowrót w ciągu pierwszych czterech stuleci po Chrystusie całkowicie rozsadzony przez rozgorzałe współzawodnictwo o władzę między wschodem i zachodem tegoż aryjskiego południa, sprowokowane przez plemiona semickie, co jak klin między nie się wbijały. Iran i Morze

Śródziemne, a w pierwszym rzędzie Partowie i Rzymianie, stanęli znowu przed sobą w roli dwuch światów nieprzejednanych; leżące zaś między niemi kraje, z których właśnie wyrósł Chrystjanizm, a które były rządzone, lecz nie rządziły same, stały się owym klinem dzielącym świat państwowego Hellenizmu od świata Mazdaizmu. Dzięki Chrystjanizmowi otrzymują te plemiona wpływy i znaczenia, nieosiągnięte w życiu politycznem: a więc Aramejczycy, ludy Kappadocji i Armenji, jak również przyległe od wschodu ludy północnego Iranu i Grecy od zachodu stworzą w ciągu pierwszych czterech stuleci tę sztukę chrześcijańską, co stanie się punktem wyjścia dla rozwoju tak zwanego „średniowiecza“ (ba, przesuwając się nawet dalej dotrzemy z tem do Bramantowskiego św. Piotra, oraz Vignolewskiego kościoła Il Gesù). Państwa morza Śródziemnego z takim Rzymem na czele uporałyby się z łatwością ze stworzeniem tak zwanej sztuki chrześcijańskiej. Jednakże przodownictwo wnet okazało się po stronie tych płodnych i twórczych elementów, które powstały wśród plemion Małoazyjskich, wbitych klinem między Iranem a Rzymem. Te plemiona tak prędko zżyły się z Chrystjanizmem, że już w trzeciem stuleciu mogły powstać na tem podłożu oparte ustroje państwowe. Krok ten, wcześniej niż Rzym, uczyniły Edessa i Armenja właśnie w trzeciem stuleciu. Pomimo więc panujących poglądów akademickich, nie uwzględniających powyższej sprawy, nie dajmy się sprowadzić z tego, i w dziedzinie sztuki plastycznej decydującego stanowiska.

Źródłem sztuki chrześcijańskiej dla badaczy był Rzym. Zrozumiałem więc się staje, że już samo takie założenie zakreśliło pewne granice, w czasie bowiem (około 1880 roku), gdy ostatnie przed nami pokolenie badaczy przystępowało do pracy, nie śmiało ono wyjść poza Rzym i Italję. Słuchaliśmy całemi miesiącami wypowiadanych przez prelegentów pytań o początkach powstania bazylik i żyliśmy w błogiem przeświadczeniu, iż katakumby, i naturalnie w pierwszym rzędzie katakumby właśnie Rzymu, musiały być kolebką sztuki chrześcijańskiej. I żyją te pojęcia jeszcze do dnia dzisiejszego w szeregu podręczników; między innemi naprzykład w książce Sybel'a „Christliche Antike“. W tym czasie zwrócono w Rosji uwagę na Bizancjum, a Dobbert, pochodzenia z nad Bałtyku, skłania ku temuż poglądowi Berlin, a więc w zasadzie wytknięto kierunek (nazwano go ikonograficznym), który nie daje jednakże odpowiedzi na nasze zasadnicze pytania. Skutkiem tego otrzymano znowu między Rzymem a Bizancjum okres przejściowy, a niewyraźny.

Nie jest on pozbawiony pewnej analogji z tą przerwą, jaką się również odczuwa między Rzymem, a sztuką średniowieczną Zachodu. Zawszeć



Władysław Skoczylas *Drzeworyt*

Rzym pozostaje nadal stroną dającą: spierano się tylko o to, czy zasadnicze zmiany nastąpiły skutkiem rozkładu kultury Rzymskiej, czy też przez zetknięcie się z barbarzyńcami germańskimi. I każden odetchnął swobodniej dopiero wtedy, gdy wypłynąwszy z mrocznych wieków średniowiecza, wstępował do jaśniejącej zielenią krainy Odrodzenia. Dopiero tu, na trwałem podłożu stworzonem przez humanistów, taki historyk sztuki czuł się już dobrze i wiedział dokąd dąży. Sztuka antyczna i indywidualizm Italji, oto połączenie, z którego, jak mówi szkoła, powstał rozkwit sztuki. Vasari staje się wyrocznią, a pismami o Odrodzeniu Burkhardta obdarzano jak abecadłem podręcznem, każdego początkującego uczonego.

W międzyczasie od 1885 roku do chwili obecnej odczuwamy więc wciąż, że te poglądy są jeszcze dominującemi. Z chwilą bowiem, gdy uczeni historycy sztuki porzucają świat teoretycznych, niczem nie krępowanych badań i stają się ciałem ściśle urzędniczem, obowiązuje ich widocznie przysięga służbowa. A jednak już nawet czasy średniowieczne czyniły wysiłki by to jarzmo uczynić możliwie znośniejszem. Podejmując się ze swej strony określenia pierwocin sztuki chrześcijańskiej, występuję jako przeciwnik podobnego skrępowania naszej pracy fachowej. Jest ona bowiem, jak żadna inna, powołaną do podniesienia świata naukowego ponad poziom akademickiego wyszkolenia i wyznaczenia własnemu krajowi odpowiedniego miejsca wśród kultury wszechświatowej, nie narażając na szwank ani swego uczucia miłości ku Ojczyźnie, ani swej troski o wystawienie jej z tego powodu na wstrząsy ekonomiczne.

Zastrzegam się jednak, że słowa te nie są skierowane przeciw temu lub innemu urzędnikowi świata naukowo-artystycznego, lub wypowiedziane w celu wywarcia nacisku na tych, czyjej opiece powierzony został narodowy i prywatny dorobek. Jest mowa tu li tylko o sposobie czysto naukowego badania. Te ostatnie od roku 1885 tak się ułożyły, że nie jeden stroni od tego kierunku, już chociażby dzięki rozszerzeniu znacznemu terenu badań, uniemożliwiającemu sumienną współpracę. Przyjrzyjmy się więc na wstępie, jakie kraje owe rozszerzenie terenu ogarnąć by miało.

A więc najpierwszym krokiem jest przesunięcie się na wschód. Zaczęło się ono od tego, żeśmy przerzucili się z Rzymu do Bizancjum bezpośrednio i przyjrzeliśmy się wychodząc z tego założenia powstawaniu sztuki chrześcijańskiej. Tymczasem zachowane pomniki twórczości epoki Konstantyna są stosunkowo już późniejsze. Nie posiadamy ani jednego z czasów poprzedzających piąte stulecie, a przecież poszukiwania nasze pragną śladów właśnie z czasów Konstantyna, oraz wieków jego epokę poprzedzających. Dlatego posunąć się musimy dalej ku wielkim ośrodkom epoki

hellenistycznej, mianowicie Aleksandrji, Antjochji i Efesu. Co po nich zostało? Praca moja „Orient oder Rom“ z roku 1901 wysuwa je przed oczy. Ajnałow zaś pisze jednocześnie swe dzieło pod tytułem „Podłoże hellenistyczne sztuki Bizantyjskiej“, gdzie punktem wyjścia jego dociekań staje się Aleksandrja. Tymczasem Wickhof traktuje ten okres, jako dalszy ciąg państwowej sztuki rzymskiej, gdyż wystąpienie Aleksandrji na plan pierwszy miało jakoby miejsce znacznie później, mianowicie w czwartem i piątem stuleciu. W przeciwieństwie do niego Kraus znowu podporządkowuje te pierwsze stulecia wpływom Aleksandrji, wysuwając Rzym na miejsce czołowe dopiero w czwartem stuleciu. Już tedy wskazywałem na Małą Azję i Syrję, a przedewszystkiem na Jerozolimę. Gdy jednak mój katalog obejmujący sztukę Koptów w muzeum w Kairze oraz książka „Hellenstische und Koptische Kunst in Aleksandria“ dowiodły, że w czasach Chrześcijaństwa i Islamu, Aleksandrja rozwijała się w dziedzinie sztuki wyłącznie na tle tego, co zaczerpnęła ze Wschodu, powstały wtedy dzieła o treści już więcej ryzykownej, mianowicie „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte“ i „Mschatta“. Udało się ustalić taki staro-chrześcijański system sklepienia oraz taki charakter motywów dekoracyjnych, który już w epoce Konstantyna ze Wschodu przenikał ku miastom północno-mezopotamskim. Bezpośrednio po tem następowały rozmaite uzupełnienia aż do chwili, kiedy „Amida“ w 1910 r. poruszyła przedewszystkiem historję starochrześcijańskiego systemu sklepienia, dowiodła pochodzenia sklepienia beczkowego z Mezopotamji i wreszcie utrwaliła świadomość o dekoracyjnej odrębności, stwierdzonej w stosunku do Mszatta. Kto chciałby bliżej przekonać się o osiągniętych rezultatach, oraz uświadomić sobie ogarnięte naszemi badaniami kraje, niech zwróci się do takich dzieł, jak Diehla „Manuel d'art Byzantin“, Daltona „Byzantine Art“, Kaufmana „Handbuch der christlichen Archäologie“, Toesca'i „Storia dell'arte italiana“, wreszcie Wulfa „Altchristliche und Byzantinische Kunst“. Wszyscy oni, w większym lub mniejszym stopniu, przyjmują już dzisiaj mój punkt widzenia zawarty w „Orient und Rom“ oraz w „Kleinasien“. Późniejsze moje prace prawie nie znalazły oddźwięku, tak Wulf pozostaje przy przekonaniu, jak to przyjął i Ajnałow, że starochrześcijańska sztuka wyszła z Aleksandrji. O mojej zaś pracy pod tytułem „Amida“ panuje grobowe milczenie, a sądy obniżające ją starają się nawet osłabić jej znaczenie wprost przygniatające. Tymczasem pojęcie Aleksandrja, Hellenizm i Rzym obejmują tylko zachodnie połacie tych miejscowości, jakie winno się przyjąć, mówiąc o zaczątkach sztuki chrześcijańskiej. Nie włączono więc Edessy i Armenji, poza nawiasem pozostały Mezopotamja i Iran, to jest te

kraje, w których Mazdaizm był dworską i państwową religją, tak jak na zachodzie w takiem samem położeniu byli bogowie greccy. Byłoby to niedopuszczalnem ułatwieniem sobie sprawy, gdybyśmy te kraje włączyli do Hellenizmu, a właściwie pozostawili bez naukowego zbadania. Od roku 1902 wielokrotnie twierdziłem, że wybije wkrótce godzina, kiedy wykażemy, że Grecję Wschód w uścisku swym uśmierci. Dziś zataczam dalsze kręgi.

Mówiąc o geograficznych miejscowościach, przyjmowanych pod uwagę dla odszukania zaczątków sztuki chrześcjańskiej, musimy wprowadzić daleko idącą zmianę. Idzie o to, że poza określeniami „Rzymu" i „Hellenizmu", jako Zachodu i Wschodu dla świata antycznego grecko-rzymskiego, musimy pamiętać jeszcze o dwóch środowiskach, mianowicie po pierwsze o Iranie, który ciągnie się po tamtej stronie Tygru, po drugie o terenach Eufratu, obejmujących Semitów skupionych między Iranem, a Morzem Śródziemnem. Nie mamy prawa pozostawać nadal przy stereotypowej nazwie Wschodu, obejmującej li tylko w dzisiejszem znaczeniu tego słowa wschodnie wybrzeża Morza Śródziemnego, t. j. teren wpływów Aleksandrji, Antiochji, Efesu, wraz z dalej położonemi kresami: te kraje, jakby stanowiące jądro tego, skąd kultura chrześcjaństwa wyrosła, były jakby oskrzydlone przez dwie kultury: od zachodu ze stolicą Rzymem, od wschodu z perskim Ktezifonem. Wciąż jeszcze, tak jakbyśmy mówili o stosunkach w obrębie spraw dzisiejszego kościoła, widzimy na pierwszem miejscu Rzym, łącząc z pojęciem o nim zaledwie część tych terenów Morza Śródziemnego, na których rozegrały się greckie walki religijne. Przeoczamy zaś całkowicie tę okoliczność, że pokojowe rozszerzenie się nauki Chrystusowej znalazło inne podatniejsze grunta i nastąpiło to znacznie wcześniej, niż Rzym stał się państwem chrześcjańskiem, a Bizancjum przywróciło imieniu greckiemu blask dawniejszych stuleci.

Ten temat narazie poruszają trzy dzieła, które ukazały się po 1910 roku, a więc: najwcześniej „Amida", w roku 1916 „Altai Iran" i w 1918 r. „Die Baukunst der Armenja und Europa". Tam w głębi, poza wybrzeżami Morza Śródziemnego rozkwitają i niejako promieniują mocarstwa Partów i Sasanidów, które okazały się więcej tolerancyjnemi niż Rzym w stosunku do zakładanych gmin chrześcijańskich, właśnie w chwilach powstawania zaczątków sztuki chrześcijańskiej. Ponadto na układ tamtejszych stosunków wpłynęły wyjątkowe warunki geograficzne.

Z chwilą bowiem, gdy Syrją i Armenją, Małą Azją i Mezopotamją wraz z południową Persją, jak również północnym Iranem owładnęły wspólne prądy duchowe, musiało powstać w Azji przedniej samo przez

się wprost z powodu układu geograficznego tych terenów pewne centrum kulturalne. Urzeczywistniło się to właśnie w zaraniu powstawania chrześcijaństwa. Rolę Morza Śródziemnego w historji świata grecko-rzymskiego, w stosunku do narodowego zjednoczenia środkowo-zachodniej Azji, przejmuje trójkąt oparty o trzy punkty, mianowicie trzy miasta: Edessa—Nisibis — Amida. Gdyby Konstantyn tu właśnie założył swą drugą stolicę, słusznie by może postąpił. Syrja i Mała Azja, ku morzom zwrócone, należą do tegoż świata. Przez nie biegła dotychczas droga wpływów helenistycznych ku Indjom i Chinom, wpływów, które jakby przecięte, na razie zatracały moc swoją. I chociaż wpływy te zupełnie, rzecz jasna, ustąpiły na plan dalszy pod naciskiem kierunków, o których w dalszym ciągu tej książki mówić będziemy, to jednakże perski i indyjski Hellenizmy przedstawiają wciąż jeszcze pewne prądy, które przy rozpatrywaniu zaczątków sztuki chrześcijańskiej usunąć się z przed oczu nie dają, tak samo jak nie jesteśmy w stanie tegoż zrobić z chrystjanizmem celtyckim, mówiąc o Zachodzie. Zdolny do promieniowania nazewnątrz świat Edessa — Nisibis — Amida staje się, zdaniem mojem, drugim wielkim ośrodkiem, mianowicie aramejskim, tego nowego świata, w którym semici osiągają takiegoż zjednoczenia, jak zachodni aryjczycy na terenach południowych, sięgających aż do Morza Śródziemnego, lub jak wschodni aryjczycy na terenach Iranu i bliżej położonej części Armenji. Jeżeli zaś tu, w północnej Mezopotamji, nie powstał analogiczny silniejszy ośrodek,— Ostrhöene bowiem, ze swoją stolicą Edessą, zniknęło z widowni tak prędko jak i Palmyra, — to objaśnić to należy wyłącznie tem, że należało o pas ten graniczny między Rzymem a Persją walkę wpierw stoczyć, jak również dzięki temu, że ani jedna z pretendujących o jego posiadanie stron, nie doceniała całej jego doniosłości. - Ten świat semicki należy inaczej nieco oceniać, niż świat Armenji, o który również mocarstwa polityczne wiodły spór. W każdym razie i jeden i drugi więcej zwracały wzrok swój ku Persji, niż Rzymowi. Nie przeszkodziło to jednak, że od Mazdaizmu, tej religji świata irańskiego, którą Sasanidowie dla celów politycznego rządzenia wyzyskiwali, odsunęły się obydwa te światy i zwróciły ku Chrystjanizmowi. W ten sposób północna Mezopotamja straciła w tej grze politycznej to, co się należało naturalnym biegiem rzeczy, i stała się ośrodkiem świata aramejsko-armeńsko północno-irańskiego, złączonego w pewną całość przez Chrystjanizm i wrogo skierowanego przeciw Sasanidom. Dzięki takiemu przebiegowi sprawy już w trzeciem stuleciu Edessa i Armenja stać się mogły całkowicie chrześcijańskiemi. Wszystko zaś pozwala ustalić, że już w czwartem stuleciu w budownictwie kościel-

nem zostały stworzone pewne stałe formy i miało to miejsce już w tym więc czasie, kiedy na terenie rzymskim nauka Chrystusa była zaledwie tolerowaną, lub, przyjmijmy to nawet, stawała się dopiero jawnie uznawaną. Tylko w ten sposób daje się wytłumaczyć ta okoliczność, że Hellenizm sztuki chrześcijańskiej Morza Śródziemnego mógł z biegiem czasu być usuniętym przez budownictwo sklepieniowe sztuki aramejskiej, do tego czasu już mocno ugruntowanej.

(c. d. n.).

ZADANIA WSPÓŁCZESNEJ DEKORACJI SCENICZNEJ.

Franciszek Siedlecki.

W większości naszych teatrów, malarz-dekorator jest absolutnym panem na scenie, usuwa na drugi plan w balecie tancerza, w operze — muzykę, a w dramacie — aktora. Publiczność nasza, lubiąca tanie wrażenia, ciesząca się z „doskonałej perspektywy” i „prawdziwych krajobrazów” bije przy otwarciu kurtyny brawa. Zachęceni tem powodzeniem malarze teatralni, coraz bardziej „wypowiadają siebie”, stają się współtwórczymi z aktorami i z autorem, zamalowują setki metrów płótna, robią ze sceny wycinankowo-ludowo-dekoracyjny sklepik, gdzie każdy może znaleźć swój ulubiony swojski motyw, gdzieś tam na starym słuckim pasie haftowany, z ferezji krakowskiej, lub guni góralskiej przerysowany, a dla przypodobania się krótkowidzom do potwornych rozmiarów powiększony. Reżyser dopomaga malarzowi, poddaje mu motywy architektoniczne ulubionych zakątków rodzimego miasteczka, współdziała w tworzeniu rodzimej dekoracji.

Są to wszystko karygodne pozostałości dawnego teatru, który zadawalał się kształtowaniem przestrzeni scenicznej z płócien malowanych perspektywicznie, a ustawionych prostopadle jako kulisy boczne i prospekt w głębi. Scena kulisowa malowana perspektywicznie była nieodrodną córką baroku. Wyobraźnia bowiem artystów barokowych kształtowała wszystko, nawet architekturę, perspektywicznie, a nie znosiła płaszczyzn dwuwymiarowych. Zapełniała je iluzją perspektywiczną. Przebogata fantazja twórców-architektów, nie mogąca znaleźć wyjścia w rzeczywistej architekturze, wypowiadała się w komponowaniu skrótów i przecięć architektonicznych na scenie i teatrach. Dekoracje te, komponowane w wielkich proporcjach zastosowanych do pomiarów człowieka, przeważnie do opery i baletu, zadawalały widza, przyzwyczajonego do barokowej złudy perspektywicznej — wszak u przecięcia równoległych, na krańcach horyzontu widniała owa wyspa szczęśliwości — Cytera — o wymarzonej har-

monji świata zmysłowego. W dziedzictwie po teatrze dworskim otrzymał to kształtowanie przestrzeni scenicznej teatr mieszczański, nasz teatr dzisiejszy. Lecz odzierać go począł z iluzji, kiedy rozwój malarstwa i gry aktorskiej poszedł w kierunku realistycznym. Realizm panujący w sztuce, powstały z przedmiotowego ujmowania zmysłami natury i odtwarzania jej naśladowczo środkami artystycznemi, doprowadził w impresjonizmie do hasła przeżywań artystycznych, przeżywań pewnych momentów zasadniczych, które stanowiły o kompozycji dzieła. Hasło to przeniesione na scenę i ujęte przez aktora i reżysera doprowadziło do wymagań r z e c z y w i s t e j d e k o r a c j i, do usunięcia płócien malowanych, a zastąpienia ich dekoracją plastyczną. Bo czyż mógł aktor — tak twierdziły całe rzesze reżyserów — dać prawdziwy gest n. p. otwarcia drzwi klamką, jeśli ta klamka była tylko malowaną, a nie prawdziwie ustępującą pod naciskiem ręki. To prawdziwe urządzenie sceny, gra aktorów i reżyserja, oparte bądź to na zasadzie przeżywania momentów psychicznych, lub na zewnętrznej przyczynowości wypadków, jakby się one odbywały w zwykłem życiu, panuje na scenie, lecz równocześnie nowe prądy wdzierają się i wypierają je zwolna.

Nowe te prądy zawdzięczamy nowym kierunkom w sztuce wogóle, a więc w poezji, malarstwie i muzyce, a powstały one ze zmianami, dokonywującemi się w podstawach, na których budowaną była kultura Zachodu. Od czasu renesansu, oparta o intelektualizm i badania doświadczalne, doszedłszy do absolutnego materjalizmu z wojną światową, runęła w przepaść. Pierwiastki duchowe człowieka poczęły się domagać ujawnienia w sztuce, a równocześnie forma artystyczna zwolniła się od chwilowych zmysłowych wrażeń, od impresjonizmu. Styl, dekoracyjność, wreszcie rytm, stały się mianownikami najnowszych usiłowań. Teatr, za czasów Wagnera uważany za syntezę muzyki, poezji i malarstwa, wytwarza swoistą sztukę, zwaną sztuką teatru lub sceniczną i bada swą istotną treść, formę i środki artystyczne.

Powstają reformatorzy teatru, Gordon Craig, Adolf Appia, George Fuchs i inni. Z początku owo reformatorstwo sprowadza się do różnych usiłowań uproszczenia sceny, lub wprowadzenia nowych elementów złudy scenicznej, jak barwy i światło. Malarz dekorator lub rzeźbiarz (jak w komedji francuskiej) panuje nad sceną. Jest wciąż chaos w usiłowaniach, rozbieżność i dezorjentacja. Coraz nowsze badania nad teatrem klasycznym, wschodnim i średniowiecznym przynoszą coraz żywsze uświadomienie o istocie teatru. Wreszcie w roku zeszłym najwybitniejsze siły, pracujące nad sztuką teatru, zgromadzają się na wezwanie architekta i wy-

dawcy pisma Wendingen w Amsterdamie, i urządzają, jako przegląd dotychczasowych prac, wystawę międzynarodową teatralną. Nie ograniczono się do wystawienia modeli świetlnych, rysunków do dekoracji i kostjumów, lecz urządzono cały szereg odczytów i pogadanek z zakresu sztuki teatralnej. Udział w wystawie i prelekcjach brali Gordon Craig, Adolf Appia, G. Fuchs, I. Copeau, F. Gemier, O. Fischel, K. Macqowan, G. Baty i wielu innych. W oświadczeniach i dyskusjach zarysowały się dwa kierunki, równorzędnie reprezentowane, oczywiście nie odgradzające się, jakby murem chińskim od siebie, lecz do pewnego stopnia uzupełniające się wzajemnie, a wypływające ze stosunku, jaki istnieje między naturą a sztuką. Najwybitniejszym rzecznikiem jednego kierunku jest G. Craig i Appia, drugiego bronili O. Fischel i G. Nathan.

G. Craig wyszedł w swoich wywodach z nazwania przez młodego pisarza francuskiego swego dramatu „żywą sceną z całą swoją maszynerją“. „Scena musi być podobną—mówił G. Craig—do ziemi oddychającej życiem, boki jej wtedy drżą, jak boki gotowego do skoku tygrysa, jej olbrzymie oczy zbudzone rankiem otwierają się coraz szerzej i szerzej, a zamykają ze zmrokiem dnia, a loki jej, chmurki, powiewają w podmuchach wiatru... Z chwilą, gdy scena dostaje dekoracje, przestaje mieć tę samą wartość, gdy sama przez się żyje i rusza się. Ziemia, na której my aktorzy gramy swoją rolę, nie jest m a r t w ą dekoracją, martwem tłem dekoracyjnem, czasem się zupełnie usuwa, to znów występuje jako wyraźne tło, to znów staje się obojętnem. Lecz to wszystko trwa bardzo krótko, bo po kilku chwilach lub godzinach wraca do życia. Czasem znów odsuwa nas wszystkich na drugi plan jako tło, czasem przytłacza, a za chwilę staje się spokojną i ukochaną rzeczą, wiecznie trwałą. Scena powinna być taka sama. A ci co są z nią złączeni powinni pamiętać, co mają do interpretowania. A jeśli kiedykolwiek słyszeli owe drżenie ziemi przy wschodzie słońca, mogą się pokusić o oddanie życia na naszej scenie. — Poeta patrzy badawczo i widząc, tworzy rzecz żywą. Czyż my, co mamy tworzyć widowisko, mamy urodzić rzecz martwą, dlatego, że przedtem nie spojrzeliśmy na ziemię. Zaiste potwornie to piękna idea być powołanym do pokrycia na żądanie szmatami sceny i to w przekonaniu, że martwa i pusta dekoracja podniesie dramat, że to tępe i dekoracyjne n i c zachowa dobrą formę, bo jest martwe. Czas już te wszystkie idee wyplenić z głowy. Czas zrobić wielkie zmiany i reformy (o ile słowo cię to nie razi). Czas zaprzestać układać zwiędłe kwiaty w wazonie, lepiej je wyrzucić. Idźmy na świeże powietrze, gdyż jest to pora posiewu świeżych ziaren i pielęgnowania świeżego nasienia, dopóki nowe rośliny nie wzejdą.

A gdy roślina się wzmocni, każdy stary grunt może jej służyć i żaden powiew złego powietrza nie zaszkodzi jej, ale strzeżcie się nowych przekształcań starych scenarji.

Zanurzcie się w nowe zasady. Nowe drogi muszą być znalezione, nowego życia musimy pragnąć. Pierwszą rzeczą jest to, by scena miała ruch. Sądzę, że gdyby każdy aktor zechciał czuć i myśleć o sobie — moglibyśmy mieć pięć lub cztery przykłady ruchu na scenie w przeciągu roku lub miesiąca, ale aktorzy muszą dbać sami o siebie i odrzucić różne sugestje, a oprzeć się wyłącznie na życiu... Niech młody aktor rozważy swoje dynamiczne możliwości, a nie swoje zewnętrzne warunki. Niech się raczej położy, niż żeby był dekoratywny na scenie... Niech zapomni o wszystkiem, prócz wymagań sceny i dramatu, niech zapomni o tem, że powinien być czarującym, zabawnym, syntetycznym, fantastycznym. Wszystko to słowa bez wartości i treści. Dążcie do wymagań istotnych sceny do siły dramatycznej, nie rozpraszajcie się, nie przemyśliwajcie, lecz bądźcie prawdziwi".—

Podobne myśli, teoretycznie silnie uzasadnione, rozwinął Appia: „Ciało żywe i w swobodniejszym ruchu — mówi on — zażądało praw bytu, a co najważniejsze, poza prawdopodobieństwem psychologicznem określonej akcji dramatycznej. Samo dla siebie stało się środkiem ekspresji. W tym dniu zgasło malarstwo sceniczne. Jego śmierć — choć bardzo powolna, jest przesądzoną, a prawda estetyczna, wyrażana żywem ciałem, zatryumfowała ostatecznie. Obecnie punktem wyjścia dla tworzenia dekoracji, jak i architektury widowni i sceny, jest aktor i gra jego, tancerz i jego plastyka rytmiczna. Nareszcie jesteśmy zupełnie wyzwoleni. Tą wystawą chcieliśmy okazać zwycięstwo żywego ciała aktora nad martwą dekoracją, sztuki żywej nad martwą naturą".

„Ruch, chociaż w zasadzie jest zależny od otoczenia, jednak wykonywany przy przeskokach, okazuje wszystkie swoje wartości i doskonałości. Stąd tak autor, jak aktor mają otrzymać podatny ku temu materjał martwy. I oto stoimy przed zupełnie nowym zadaniem, aniżeli stawiało je sobie malarstwo sceniczne. Ponieważ ruch wypływa z trójwymiarowego ciała, jeśli chcemy mu służyć, to musimy prawie zupełnie zaniechać płócien malowanych. Przestrzeń sceniczna zależna jest zupełnie od aktora, dla aktora przeto przeznaczamy nasze projekty. Aktor jest zależny od autora. Hierarchja przeto teatralna będzie: autor, aktor, przestrzeń. Lecz hierarchja ta musi być organiczna, autor więc nie będzie mógł określać przestrzeni bez aktora. Nie zwracaliśmy dotychczas uwagi na tę zasadniczą przewagę techniczną teatru i to sprowadzało anarchję w inscenizacji".

Przeciwko temu poprawieniu sztuki scenicznej, do którego doszedł G. Craig i Appia, wystąpił cały szereg artystów, broniących teatralności teatru. Najjaśniej formułował swoje poglądy Oskar Fischel. „Od stu przeszło lat, — mówił on — uważa się słowo „teatralny“ za pogardliwe. Zaprzestano je rozumieć i trzeba na nowo go wytłomaczyć, wszak walczy się o nowy teatr. W starożytności i w średnich wiekach reguły swe otrzymał teatr z misterjów religijnych, w renesansie — od dworu. Dopiero od czasów rewolucji, kiedy mieszczaństwo doszło do władzy i uczyniło swój rozsądek najwyższem prawem, odpadła sztuka od istoty człowieka. Jednemu tylko Wagnerowi udało się w Beyreut wywołać nastrój artystyczny, bo w każdym innym teatrze panuje nastrój krytyczny, ciągłe zastrzeżenia, czy to co widzimy tak samo się odbywa w naturze. Tylko balet, działający bezpośrednio na nasze artystyczne poczucie ruchu i tańca, uwalnia nas od tej zmory mózgowej i zezwala na uciechę rozkoszowania się barwami, linją i żywem, w ruchu będącem ciałem, wychodzącem poza codzienność, powszedniość a nawet zwykłe możliwości. W teatrze starożytnym, średniowiecznym, lub w zabawnych komedjach renesansowych wychodził widz poza siebie, przeżywał w swej wyobraźni bohaterów, stawał się wraz z aktorem półbogiem, żyjącym w sferze niecodziennych wypadków. Aktor grał wyższe typy ludzkie, a widza podciągał do tych wyżyn. To jest istota teatru dawnego i do tego teatru teraz winniśmy dążyć. Chcemy gry na scenie — chcemy artystycznego zapełnienia sceny, bez względu na to jakiemi środkami to osiągnięto. Chcemy deklamacji, widzimy wielkie korzyści ze światła rampy dolnej, w porównaniu ze światłem reflektorów, które każdą szminkę podkreślają i okazują wszystkie szczegóły charakteryzacji. Ostatnie badania nad sztuką teatru średniowiecznego i starożytnego dają mnóstwo argumentów na poparcie tych wywodów. Nie są one jednak w zupełnej sprzeczności z poprzednią grupą— również dążącą do nowego teatru, lecz kąt widzenia jest inny i inny stosunek do natury.

(C. d. n)



Władysław Skoczylas Drzeworyt

MUZYKA NOWOCZESNA.

Aleksander Tansman.

(Zamiast wstępu).

Obejmując dział muzyki nowoczesnej, chciałbym przedewszystkiem przedstawić plan zamierzonej przezemnie pracy. Projektuję prowadzić ją w 2 kierunkach: 1) przesyłać korespondencje z paryskiego życia współczesnego, informować publiczność polską o ruchu tutejszym, prądach etc. Paryż powojenny stał się bowiem najpoważniejszym i najciekawszym rynkiem międzynarodowego życia muzycznego; tu krzyżują się i centralizują wszystkie kierunki poszczególne; dzięki specjalnym instytucjom są produkowane najciekawsze nowości muzyczne zagraniczne, często nawet przed wykonaniem ich w ojczyźnie autora (np. „Pierrot Lunaire" Arn. Schoenberga, „Poświęcenie wiosny" i wszystkie nowe utwory Strawińskiego etc.); tu wre najbardziej interesująca praca estetyczna, gdyż supremacja Niemiec należy obecnie do przeszłości (może i do przyszłości — lecz w każdym razie nie do teraźniejszości); 2) zaznajomić gruntownie ze współczesnym ruchem muzycznym krajów poszczególnych. W tym kierunku wiadomości muzyków polskich i publiczności są w wielkiem zaniedbaniu. Większość krytyków polskich, nie opuszczając kraju od lat kilkunastu, znajduje dla wszelkiej muzyki niekonserwatywnej lub nie skrojonej na miarę starej akademji niemieckiej — miano futuryzmu, kakofonji etc. Nie znając gruntownie i nie pogłębiając ewolucji muzycznej ostatnich lat kilkunastu, trudno jest sądzić o wartości bezwzględnej nowych prądów, — nie można stosować do Strawińskiego lub Schoenberga kryterjum brahmsowskiego, nie można sądzić o estetyce realistycznej, a nawet impresjonistycznej z punktu widzenia romantycznego, nie można nazywać „kakofonją" nowych współbrzmień, które wytworzyły się drogą ewolucji i zmiany (przygotowanej historycznie) środków wyrazu muzycznego. Opinja publiczna zaś, pomimo niezaprzeczonej intuicji, daje się zwykle kształtować przez poglądy krytyków, jako ratio

skripta. Przed wydaniem sądu o wartości, trzeba poznać, a potem dopiero decydować. Oczywiście muzyka nowoczesna dzięki swej pozornej śmiałości, rewo'ucyjności, t zw. „zerwaniu z tradycją“ etc.*) spotyka we wszystkich krajach pewną opozycję grup konserwatywnych. Przekonałem się o tem i w Paryżu i w innych stolicach, które ostatnio zwiedziłem, podczas wykonania dzieł własnych lub innych kompozytorów nowoczesnych. Lecz wszędzie również istnieje liczna grupa ludzi oświeconych, interesujących się objawami nowej sztuki. Widzą oni jej żywotność i logiczne uzasadnienie. Na starciu się też „starych i młodych“ polega i zawsze polegał postęp sztuki; walka ta istniała zawsze i wytwarzała prawdziwe życie muzyczne.

U nas, dzięki pewnemu odosobnieniu od Zachodu i akcji krytyków muzycznych, zniechęcających do wszystkiego co nowe i świeże, choćby narazie i nieudolne i dzięki apatji i bezwładności wprost niezrozumiałych u narodu tak żywiołowego, jak polacy, — życie muzyczne polega prawie wyłącznie... na konstatowaniu złego tempa w symfonjach B e e t h o v e n a, określaniu wszystkiego, co jest współczesnem, mianem futuryzmu, tłumieniu wszelkiego świeżego tchnienia. Nie mamy tego, co francuzi nazywają „ambiance“. Stąd wytworzyło się mniemanie wśród muzyków europejskich, że w kwestjach oceny muzyki Polska jest za Argentyną i tłumi wszelkie indywidualistyczne dążenia twórcze w kraju. Przypomina mi się pytanie M a u r i c e R a v e l'a, czem wytłómaczyć zjawisko, że od czasów S z o p e n a żaden kompozytor polski nie opuszczający Ojczyzny, nie potrafił zainteresować muzycznego świata europejskiego. Nie brak nam sił i zarodków osobowo-twórczych. Winną jest nie tyle zła propaganda, ile obecna atmosfera życia muzycznego w Polsce, nie pozwalająca na objaw żadnej indywidualności twórczej, która nie znajduje poparcia w żadnej sferze społeczeństwa. To ostatnie, nie przeszedłszy należnej ewolucji, ucieka się do zdania krytyki, często nie miarodajnej. W pierwszym rzędzie więc potrzebnem jest wytworzenie się pewnej grupy, narazie choćby nielicznej, która byłaby au courant nowoczesnego ruchu muzycznego, interesowała się nim, stałaby się polską bojówką, awangardą, walczącą za nowe prądy. Oni to stopniowo ukształtowaliby nową opinję publiczną, nie ulegającą sądom muzyków, patrzących na dzień dzisiejszy przez okulary zeszłego stulecia. Uważałbym cel swój za osiągnięty, gdyby grupa mych przyszłych czytelników utworzyła ten pierwszy zastęp, tę pierwszą tak niezbędną dla ogólnego kulturalnego życia krajowego placówkę. Posiadamy przecież dla popularyzowania nowych prądów wielu wybitnych

*) W przyszłych artykułach postaram się dowieść o ile sądy te są mylne.

i oświeconych artystów, jak Emil Młynarski, dla odwagi którego nie mam wprost słów podziwu, Artur Rubinstein, Zbigniew Drzewiecki, Paweł Kochański, Bronisław Huberman, Mieczysław Hornowski, Marja Freundowa, Stanisława Szymanowska i wielu innych. Przy pewnem poparciu i atmosferze muzycznej opinja publiczna przeszłaby stopniowo konieczną ewolucję, t. j. potrafiłaby pojąć i odczuć piękno w jego dzisiejszych objawach, wyprzedzając w ocenie artystycznej muzyków konserwatywnych, zaciemniających jej sąd. Tak było we wszystkich krajach, tak powinno być i u nas. „Mieux vaut tard, que jamais". Przypomnijmy sobie rewolucję wprowadzenia zmniejszonego akordu septymowego Hanslika i Wagnera, Debussy'ego i współczesnych mu krytyków paryskich. Przeżywamy epokę dorównywającą przez swoją doniosłość epoce wprowadzenia śpiewu polifonicznego, epokę niebywałego krystalizowania się osobowości twórczej. Umiejmy słuchać uważnie i nie narażajmy się na lekceważenie przez swą zaśniedziałość. Otwórzcie okna! Trochę świeżego powietrza!...

Plan mojej pracy, którą rozpocznę od nastepnego artykułu i w której dla wyjaśnienia ewolucji będę musiał czynić czasami wycieczki w dziedzinę przeszłości, przedstawia się następujaco: 1) Muzyka francuska: Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel, grupa sześciu (Michaud, Honegger, Auric, Durey, Poulenc, Tailleferre), Roland-Manuel; 2) muzyka rosyjska: Mussorgski, Al. Skriabin, Igor Strawinsky, Sergjusz Prokofiew; 3) muzyka austrjacko-niemiecka: Arnold Schoenberg, Antoni von Vebern, Egon Wellesch, Ryszard Strauss, Franz Schrecker, Erich Wolfgang, Korngold; 4) muzyka węgierska: Bela Bartok, Zoltan Kodaly; 5) muzyka włoska: Ildebrando Pizzetti, Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Castelnuovo Tedesco; 6) muzyka angielska: Eugene Goossens, Artur Bliss, lord Berners, Gustave Holst, Arnold Bax; 7) muzyka hiszpańska: Izaak Albeniz, Manuel de Falla; 8) muzyka polska: Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski; 9) muzyka w Ameryce: Ernest Bloch.

Dążyć będę do utrzymania stanowiska bezstronnego, niezależnego od mych własnych poglądów estetycznych lub dążeń twórczych. Z drugiej strony nie będę się też kierował stosunkami ścisłej przyjaźni, łączącej mnie z większością żyjących, wyżej wymienionych twórców. Oczywiście pewna subjektywność była nieuniknioną w kwestji wyboru tematów, lecz treść postaram się utrzymać w ramach ściśle objektywnych.

I. MUZYKA FRANCUSKA.

Emmanuel Chabrier — Gabriel Fauré — Claude Debussy — Maurice Ravel — Albert Roussel — Florent Schmitt — Maurice Delage. Grupa „sześciu“: Darius Michaud — Arthur Honegger — Louis Durey — Francis Poulenc — Germaine Tailleferre — Georges Auric — Roland Manuel.

Wszelka klasyfikacja w sztuce jest rzeczą niezmiernie trudną i niebezpieczną, lecz ponad różnobarwną grą cech indywidualistycznych istnieją pewne prawa niezłomne, wartości niezmienne, formujące się pod stale odnawiającym się „językiem“ fal dźwiękowych. Amator muzyczny konstatuje dziś pewną anarchję pozorną, brak wspólnego narzecza, brak wspólnej estetyki twórczej, wyczerpującej i definitywnej, jak za czasów Haydna i Beethovena w dziedzinie symfonji, Mozarta — opery i symfonji, Berlioza i Liszta — poematu symfonicznego, Wagnera — dramatu muzycznego etc. Zdanie to nie jest pozbawione pewnej słuszności; pomimo oczywistych wymogów „syndykalistycznych“ życia społecznego, przeżywamy obecnie w muzyce epokę krystalizującego się wybitnie indywidualizmu, wyraźnie zarysowanego różniczkowania środków wyrazu muzycznego. Każda szkoła krajowa, nawet każdy twórca, wytwarzają własny język, który tworzy w dziele ich to, co dawniej nazywano „stylem“. Lecz dawniej sprawdzianem stylu była epoka, obecnie zaś — jednostka twórcza. Pomimo to tendencje twórcze są zawsze logicznym wynikiem czasu i bezpiecznie dają się sprowadzić do pewnych ogólników estetycznych, gdyż koncepcje osobiste poszczególnych twórców posiadają wiele doniosłych punktów stycznych.

W zakresie środków wyrazu muzycznego ścierają się obecnie dwa kierunki zasadnicze: atonalizm i politonalizm. Zwolennicy systemu atonalnego (szkoła austrjacka — Schoenberg) wychodzą z założenia, że tonacja nie jest bezsprzecznie naturalnym fenomenem dźwiękowym, lecz sztucznym wytworem, względnym i konwencjonalnym wynikiem temperacji. Zwolennicy pisowni „politonalnej“ utrzymują pojęcie tonacji, lecz stosują ją w kierunku poziomym t. j. wielotonacyjnym, rozszerzając pierwiastek polifoniczny do połączenia kilku tonacyj niezawisłych i swobodnie się rozwijających, a nie w kierunku pionowym t. zw. harmonicznym. Granice bowiem środków wyrazu, opartych na zasadzie pionowej, są ścisłe zakreślone i dalej 13 akordu z ewentualnymi przewrotami i alteracjami nie idą. Obydwa systemy mają oczywiście wiele punktów stycznych, gdyż nprz. zwyczajny akord nonowy może być uważany za połączenie 2 tonacyj: majoru 5-go stopnia i minoru 2-go stopnia; akordy zaś, lub raczej współbrzmienia, wytwarzane przez swobodnie rozwijające się połączone tonacje,

dają często wyniki, nie dające się podciągnąć pod żadne określenie praw harmonji klasycznej.

Wspólna jest tendencja pozioma, to znaczy wytworzenie współbrzmień jako wyniku ruchu, lecz pierwiastki atonalistów nie dają się umieścić w ramie określonej tonacji i mają charakter chromatyczny, pierwiastki zaś politonalistów są zwykle ściśle tonalne i przeważa w nich czynnik djatoniczny. Dwa te kierunki są niezwykle ciekawe i nowe, pomimo względności definicji i żywotność ich zaznacza się przedewszystkiem w niezmiernem wzbogaceniu języka muzycznego, w zniesieniu tak relatywnego pojęcia „dysonansu", w wytworzeniu nowej perspektywy akustycznej, która się zatarła od czasów polifonistów. Logiczne uzasadnienie jest bardzo słuszne: umiejąc słuchać jednocześnie kilku tematów, możemy też słyszeć jednocześnie kilka tonacyj. Czyż klasyczny „kanon" o kwintę nie jest już genezą politonalności? A „żart muzyczny" Mozarta w menuecie w 4 tonacjach? A połączenie świadome z pedałem dominanty tematu w tonice w „Eroice" Beethovena? System więc egzystował in potentia i jest logicznem ogniwem w rozwoju stylu polifonicznego. Oczywiście nie można uważać równoległego pochodu akordów za współbrzmienie kilku tonacyj zależnie od ilości nut w akordzie, gdyż idzie właśnie o niezawisły rozwój tematyczny. Widzimy więc, że czynnikiem najbardziej miarodajnym w kierunku politonalnym jest temat, melodja. Kierunek zaś atonalny jest logicznym wynikiem ewolucji chromatyzmu po przez Szopena, Liszta, Wagnera—do Schoenberga. Granice atonalności bynajmniej nie zamykają się w pionowych ramach harmonji, lecz też w zakresie linji melodyjnej. Jako przykład idealny niezwykle ciekawej i bogatej melodyki atonalnej, można przytoczyć jedną część melodramatu muzycznego Arnolda Schoenberga „Pierrot lunaire" — „Chory księżyc", w którym monodyczny ruch fletu nie mieści się w żadnych ramach tonacyjnych i, towarzysząc solo głosowi, stwarza brzmienie przepiękne.

Oczywiście kierunki te, jak i wszystkie teoretyczne uzasadnienia, noszą w sobie niebezpieczeństwo „systemu", to znaczy możliwości apriorystycznego, świadomie intelektualistycznego traktowania. Stosowanie pisowni powinno wynikać jedynie z ewentualnej potrzeby twórczej, z „temperamentu" dzieła, a nie powinno być używane, jako system wzięty z góry, jako konstrukcja ogólna. Jezyk nie tworzy żywotności dzieła sztuki: większość środków wyrazu staje się nabytkiem dla nowych pokoleń; środki wyrazu muzycznego są zmienne, jako wytwór pewnej epoki i ogniwa rozwoju formy zewnętrznej. Wartości stałe zaś tworzy treść muzyczna (w nich ucieleśniona), przybrana w tendencje muzyczne twórców.

Muzykę francuską najbardziej charakteryzuje jasność, przejrzystość idei muzycznej, czystość i ścisłość formy i przedewszystkiem jej charakter antyintelektualistyczny-emocyjny, t. zn. wykluczenie pierwiastków obcych sztuce akustycznej. To sprowadzanie muzyki do elementów wyłącznie dźwiękowych, ten t. zw. „purisme", oczywiście zacieśnia jej ramy w kierunku objektu syntezy, lecz tem samem rozszerza jej charakter absolutny, gwarantuje jej czystość i zależność. Niesłuszne są więc opinje krytyków polskich o braku duchowego podłoża w muzyce francuskiej, o jej chłodzie i wyrafinowanym braku uczuciowości: muzyka francuska jest duchową, lecz pozbawioną pierwiastków intelektualistycznych (filozoficznych, mistycznych, literackich ; jest uczuciową, emocyjną, lecz pozbawioną taniego sentymentalizmu (podziwianego u nas w Czajkowskim) i patetyzmu wybujałego, romantycznego, a nieszczerego w dzisiejszych czasach. Z tych to powodów dzisiejsza muzyka francuska, obok rosyjskiej, jest najbardziej typowym objawem naszej epoki: jednostka żyjąca istotnem życiem dzisiejszem ma inne wymogi, niż jednostka epoki romantycznej, lub nawet tak niedalekiej od nas epoki impresjonistycznej. Ogniwa Ingres'a, Delacroix, lub Monet'a i Picasso—aż do Gleizes'a*) w malarstwie, Carpeau, Rodina, Bourdelle'a w rzeźbie, Musset'a, Hugo, Verlaine'a, Baudelaire'a, Rimbaud'a w poezji, mają swoje logiczne uzasadnienie i w sztuce muzycznej, tej najbardziej niematerjalnej ze sztuk pięknych, operujacej falami wibrującego powietrza. Nie obalając wartości nieśmiertelnej mistrzów przeszłości, każdy twórca istotny musi być wytworem danej epoki, jeżeli nie jest „żyjącym anachronizmem". Środki wyrazu przeszły bogatą ewolucję, a co do treści muzycznej, to oczywiście twórca, żyjący w wieku samochodów, aeroplanów i telegrafu bez drutu, nie może posługiwać się ideami Prateru wiedeńskiego początku zeszłego stulecia. Nie żądamy przecież „byronizmu" od dzisiejszycy poetów. Jakkolwiek M o z a r t, S z u b e r t lub W e b e r nigdy nie byli bardziej podziwiani przez muzyków, jak dziś (gdyż są oni estetycznie nam bardzo blizcy) nielogicznością byłoby komponowanie dzisiaj w ich stylu.

Zanim przejdę do skreślenia najbardziej charakterystycznych prądów dzisiejszej muzyki francuskiej, chciałbym w kilku słowach streścić znaczenie dla jej rozwoju 2 twórców (pierwszy z nich już nie żyje), którzy, mimo różnicy środków wyrazu, dążeń estetycznych i temperamentu muzycznego, odegrali wielką rolę w kształtowaniu się i skrystalizowaniu estetyki szkoły dzisiejszej: E m m a n u e l C h a b r i e r i G a b r i e l F a u r é.

---

*) Jeden z pierwszych zwolenników szkoły kubizmu francuskiego *(Przyp. Red.)*.

Muzyka Chabriera i Faurégo, są to dwie antytezy, obie jednak charakteryzują dwie gałęzie muzycznych dążeń rasy.

Chabrier jest przedstawicielem genjusza francuskiego tego typu, którego najdoskonalszym wyrazem w literaturze jest Rabelais. Jest to typ twórcy szczerego, pełnego werwy niebywałej, często banalnego lub „nieprzyzwoitego", lecz nigdy wulgarnego. Silnie zaznacza się w nim pierwiastek ludzki, realistyczny (w znaczeniu nie programowo-opisowym), zarówno jak zmysł buffonerji i komizmu. Chabrier, nowator w muzyce (zwłaszcza w dziedzinie harmonicznej), wywierał wielki wpływ na Ravela, „szóstkę", Roland-Manuela przez t. zw. „deponillement de l'art", to znaczy oczyszczenie muzyki z pierwiastków jej obcych. Kolorysta ostry, czasami brutalny, dzięki niebywałemu zmysłowi zachowawczemu nie dał się on porwać w czasie pełnego rozkwitu wagneryzmu temu pochłaniającemu prądowi. W ten sposób wyświadczył muzyce francuskiej wielką przysługę, utrzymując ją na torach tradycji rasowej.

Opera komiczna Chabrier'a „Le roi malgré lui", pomimo ustępów często płytkich, zbyt łatwych, posiada wielkie zalety instrumentacyjne i kolorystyczne, wiele śmiałych pomysłów harmonicznych, często nowych; jest pełna życia, werwy, beztroski i zdrowego francuskiego humoru.

Antytezą estetyczną Chabrier'a jest muzyka nestora dzisiejszych kompozytorów francuskich—Gabrjela Fauré. Ten ostatni jest wyrazicielem innych zalet genjusza łacińskiego: przejrzystości eleganckiej i wyrafinowanej melancholijności, świeżości inwencji, ciepła i młodości. Środki wyrazu, używane przez Fauré'go nie są śmiałe — sprowadzają się one w pewnej mierze do języka Szopena i Schumanna, urozmaiconego różnymi pikantnymi pomysłami. Fauré jest „purystą" i ta jego właściwość łączy go łańcuchem nierozerwalnym z nową generacją. Jako do przeciwnika opisowości, imitacyjności i zagadnień metafizyczno-muzycznych musimy zastosować do niego przysłowie francuskie: „on ne cherche pas midi a quatorze heures". Prostota i czystość emocji, poczucie miary, były jego jedynemi dążeniami. Jeżeli z punktu widzenia muzyki uniwersalnej dzieła Fauré'go mogą być przedmiotem dyskusji, znaczenie jego dla muzyki francuskiej jest niezwykle doniosłe. Jak i Chabrier (wszakże przy innych koncepcjach estetycznych) utrzymał on się zdala od wagneryzmu i wskazał muzykom francuskim drogę właściwą. Dlatego też wszyscy muzycy francuscy bez względu na różniące ich indywidualne dążenia i temperament twórczy etc.—otaczają podziwem i wdzięcznością tę postać harmonijną, uosabiającą łacińską przejrzystość, elegijność i gracje.

Po charakterystyce tych dwóch postaci, niezbędnej dla pełności zarysu dzisiejszej muzyki francuskiej, przechodzę do Claude Debussy'ego, który niezaprzeczenie nie jest tylko „wielkim muzykiem francuskim"... (i to z pewnemi zastrzeżeniami kilku krytyków warszawskich) lecz jednym z najgenjalniejszych nowatorów sztuki muzycznej, obok Monteverde'a, Bacha, Scarlatti'ego, Mozarta, Webera, Liszta, Wagnera i Mussorgskiego.

(C. d. n.).



WOJNACKI i CZECHOWSKI — Ceramika. Z pierwszej orjentacyjnej wystawy ceramiki w salonach Zach. Szt. Pięknych w Warszawie.

Fot. S. Plater-Zyberk.

KRONIKA ARTYSTYCZNA.

WARSZAWA.

Wystawy obrazów w Zachęcie. Sezon obecny w Zachęcie rozpoczął się tragicznie. W dniu otwarcia (16 grudnia 1922 r.) salonu dorocznego — w salach Zachęty spełniono zbrodnię na osobie pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej. Salon, zamknięty na znak żałoby, wznowiono w styczniu r. b. pod nazwą wystawy bieżącej. Miała ona jednak pozostać pokazem zbiorowym sił plastyków stolicy (wskutek wysokich kosztów przewozu prowincje prawie nie były na niej reprezentowane).

Przyjmowane i rozwieszane bezplanowo prace, wypełniając wszystkie sale gmachu, przytłaczały ilością i miernotą. Szczególnie przykre, wprost przygniatające wrażenie czyniły „dzieła" młodszej generacji plastyków Warszawy. Względem t. zw. malarzy starszych Zachęty od lat szeregu nie stawimy surowszych wymagań artystycznych, odzwyczailiśmy się też od nich dzieł sztuki spodziewać.

Prace sił młodych wykazały niedomagania już zatrważające. Widzimy w nich w całej bezradnej nagości ubóstwo wiedzy fachowej, odziedziczone po licznych warszawskich uczelniach artystycznych. W głowę się zachodzi myśląc, czego tam uczono? Patrząc na wystawione domorosłe pejzażyki, na słabo rysowane główki i t p, niktby nie przypuścił, że mamy za sobą już od lat 50 *Maneta*, od 40 *Cézanna*, że lat 20 dzieli nas od szczytów *Picassa*, że na Zachodzie wre walka wytężona o nowy wyraz dla formy, że wysoki poziom mistrzostwa obowiązuje obecnie wszystkie szkoły i kierunki, że wreszcie istnieli *Matejko*, *Rodakowski*, *Smuglewicz*, *Ingres*, *Holbein*, *Cranach*...

Zachęta, jej profesorowie i uczniowie, utknęli gdzieś na pierwocinach niewyraźnego konkubinatu naturalizmu z impresjonizmem i, oparci na niewzruszonym autorytecie swojskości wybieranych przez się motywów, apoteozują nieuctwo i niedołęstwo techniczne. Egzaltując znaczenie zdolności wrodzonych, pogardzają wiedzą i doświadczeniami, zdobytemi na tem polu przez pokolenia minione. O tej gorzkiej prawdzie świadczyły mnogie prostokąciki płótna z namalowanemi na nich nieporadnie, skłóconemi płachcikami farby, widokami „rodzimemi". Na uczelnie, na ich kierowników artystycznych pada też wielka odpowiedzialność za zbyteczność i nieudolność prac tej młodzieży dyletanckiej. Nie trzeba zapominać, że co jeszcze uszło w epoce malarzy starszych Zachęty, dla młodych malarzy współczesnych może być tragedją.

Jedynym przyjemnym (i jak odcinającym się od reszty!) kątkiem wystawy była mała sala plastyków z Rytmu lub artystów z nimi spokrewnionych. Sala ta ratuje honor Polski artystycznej, malarze ci bowiem pracują poważnie, ujmując zadania artystyczne z przynależną im sumiennością i wysiłkiem intelektualnym. *Kuna*, *Skoczylas*, *Wąsowicz*, *Rudnicki*, *Pruszkowski*, *Kramsztyk* i kilku innych, — oto nazwiska stwierdzające w tym olbrzymim kunsthandlu, jakim mimo wszystko był Salon tegoroczny, że istnieje u nas plastyka, istnieje i wykuwa tradycje na przyszłość.

P. *Skoczylas* dał dobry „Widok z Kaźmierza", akwarelę pełną romantyzmu, a zwłaszcza szereg drzeworytów skomponowanych mocno i wykonanych z ogromną precyzją. P. *Rudnicki* wystawił wielki portret kobiecy, odznaczający się sumiennością i kulturą techniki i pietyzmem dla formy. Jego mniejsza kompozycja („Rybacy") w sposób widoczny opierała się na

ostrych harmonjach barwnych Szuchajewa, znacznie ustępując mu jednak w tężyźnie rysunku.—Z iście Halsowskim rozmachem wykonał p. *Pruszkowski* kapitalny obraz dziewczynki w cytrynowo-żółtej bluzie z nożem w ręku. Jest to dobrze sharmonizowane, tęgie dzieło. Pustym też i beztreściwym wydał się wobec niego p. *Boruciński*. Brak miąższu w formie stworzył w jego pracach typowe „zagładzanie". Panneaux p. *Borowskiego* były jak zwykle pojęte kulturalnie i przeprowadzone z subtelnem wyczuciem walorów dekoracyjnych plamy. Niektóre z nich uderzały śmiałością i udatnem rozwiązaniem kompozycji, zwłaszcza obraz wyobrażający scenę wyładowywania wozu. W słabszym stopniu sekundował temu artyście p. *Rzecki*.

O poszukiwaniach kolorystycznych i kompozycyjnych, opartych na tradycjach współczesnych konstrukcjonistów francuskich, mówiły wyraźnie obrazy olejne p. *Wąsowicza*. „Zbiór owoców" czarował subtelnem sharmonizowaniem czerwieni, zieleni i błękitu. Forma, mimo traktowania jej poważnego, była mniej przekonywującą. Kilka mocnych, energicznych drzeworytów tego artysty naprawiało tę lukę. P. *Kramsztyk* dał skomponowane wytwornie 3 portrety kobiece. Nieprzyjemny jest w nich rodzaj dotyku pendzla: tworzy pewną oślizgłość formy, spotęgowaną jeszcze przez właściwy temu artyście koloryt brudnawy. Tło również jest niedociągnięte w stosunku do pieczołowicie opracowanej formy osób portretowanych.

Jedynemi dociągniętemi, prawdziwie monumentalnemi dziełami na tej wystawie były 2 rzeźby z drzewa p. *Kuny*: tors kobiecy i głowa Chrystusa. Szerzej omówimy je na innem miejscu, jak na to ten wielki nasz artysta zasługuje.

W sali dolnej zwracały uwagę: pełen ekspresji „Dobosz" i „Sąd" p. *Swidwińskiego*. Z działu karykatur wyróżniły się trafnością charakterystyki i graficznością prężnej linji—2 karykatury p. *Głowackiego*.

Impresjonizm w rzeźbie znalazł w Salonie przedstawiciela najwybitniejszego w p. Ostrowskim.

Następna wystawa bieżąca wprowadziła nas w zwykłą szarzyznę Zachęty. Wystarczy powiedzieć, że na całej wystawie było tylko 9 prac skomponowanych: 4 — *Skoczylasa*, 2 — *Lama*, 2 — *Marczewskiego* i szkic do kompozycji *Winiarza*.

Ozdobą wystawy był bezsprzecznie cykl widoków włoskich p. *Skoczylasa*. Do najmocniej skonstruowanych należą: „Cimignano",ześrodkowanemi na wzgórzu prostokątami wieżyc średniowiecznych; „Ulica w Assyżu", której gmachy w skrótach efektownych zwarły się w ramie ciemnego fjoletu nieba i ciepłej brunatnej planu pierwszego, oraz „Ulica w Perugii" ze wznoszącym się na rozwidleniu ulic kompleksem smukłych domów — sześcianów, czystych w barwie: różowych, żółtych, zielonych... Urok cichego odosobnienia bije z tej grupy uśpionej jaśniejących w świetle gmachów, zamkniętych rytmicznie niby na klucz przez ciemną postać kobiety z dzieckiem na ręku.

Cykl ten cechuje widoczny pietyzm artysty dla formy, kultura w traktowaniu mas architektonicznych, surowe lecz wykwintne zestawienia barw czystych oraz nadzwyczajna prostota środków. Warto się przyjrzeć np. w jak prosty sposób artysta daje sobie radę z różnicowaniem gąszczu drzew i krzewów na płaszczyźnie obrazu.

Szacunek dla formy, dla prostej mowy kształtów, tkwiący w tych maleńkich dziełach, budzi w widzu uśpioną prawdę o pięknie monumentalnem, prawdę, tak starannie wykoszlawianą w dziesiątkach „kątków architektury", połamanych, pokrzywionych, zalanych akwarelowym sosem brudnych fjoletów, sieny palonej i t. p. à la p. *Kopczyński*.

To też niewielki ten szereg prac konkurował zabójczo z obrazami sąsiedniemi: ogrodami z waty, posypanemi suchym pyłem pastelu p. *Stabrowskiego* i olejnemi widokami „rodzimemi" p. *Majewskiego*. Oczy nasze są rzucone na pastwę poszarpanych zastrzyków farby, czepiających się bezładnych i bezkostnych pejzażów. Zamiast pełnodźwięcznego, zestrojonego akordu kompozycyj pejzażowych p. Skoczylasa — mdła nuda przypadkowej sarabandy brudnych odcieni.

Na ścianie przeciwległej — 2 obrazy p. *Lama*. Liryzm quatrocento owiewa postacie chłopczyka w ubraniu niebieskiem z płaszkiem i dziewczynki z muszlą w ręku. Miła to kompozycja, sharmonizowana dyskretnie złotem włosów, bielą ciała i przytłumioną czerwienią sukienki. Pendzel niezawsze jest posłuszny w wydobywaniu wyrazistości formy, rysunek budzi pewne zastrzeżenia, jednak już sam fakt oparcia się świadomego na mistrzach

wczesnego renesansu, na ich rytmie i stosunku do formy,—ileż nadał tym dziełom uroku, powabu ściśle artystycznego.

Niedociągnięcia te zresztą podkreślają tylko niezwykłe trudności piętrzące się przed tymi nielicznymi artystami, co sięgają odważnie do rozwiązywania w malarstwie zadań twórczych i rytmicznych. Któż bowiem u nas mógł im dać niezbędne w tym wypadku, gruntowne podstawy rysunku i mistrzostwo w opanowanem, celowem władaniu pendzlem? Nasze szkoły artystyczne z uporem niepojętym kształciły li tylko zdolność migawkowego notowania ujrzanej rzeczywistości niedbałemi żonglerskiemi uderzeniami pendzla. Właściwą tradycję kultury malarskiej stwarzają przeto wysiłkiem zorganizowanym owi pionierzy konstrukcji i formy.

Niezrozumiałą jest rzeczą, dlaczego p. *Winiarz* wystawił ogromny surowy szkic do obrazu na temat biblijny, zanim go sumiennie opracował w pracowni. W tym zaś stanie szkic ten czyni tylko przykre wrażenie dzięki śmiesznym, rażącym błędom rysunkowym i niedbale zakolorowanym płaszczyznom.

Niezłe zalety dekoracyjne posiadał mały szkic do kompozycji w owalu p. *Marczewskiego*. Należy podnieść z uznaniem nawrót do kompozycji u tego artysty. Życzyłoby mu się tylko większego opanowania formy. Kierunek pendzla powinien oplatać formę, nie zaś kaleczyć ją przez heblowanie wzdłużne.

Z pośród pozostałych wystawców wyróżniają się intensywne w barwie pejzaże tatrzańskie p. *Puffkego*. Szkoda tylko, że zaczarowana różdżka konstrukcji nie dotknęła duszy tego artysty i nie skierowała jego pierwszorzędnych walorów dekoracyjnych na drogi bardziej produkcyjne, niż ciągłe powtarzanie tych samych efektów kontrastu różu z błękitem.

Wystawę dopełniały: główki (akwarele) p. *Grombeckiego*, „Portret kobiecy" p. *Borucińskiego*, sala akwarel p. *Römerowej* i szereg dzieł innych artystów, aż do suchego (polskiego!) morza ze zbrukanych szarpi p. *Nałęcza* włącznie.

Następna z rzędu wystawa była przykładem zupełnego już upadku i ubóstwa. Widzieliśmy tam tylko 2 kompozycje: p. *Z. Kamińskiego*. Zato przyniosła nam gości z Krakowa w postaci grupy artystów, zrzeszonych pod nazwą *„Sztuki Rodzimej"*. Jest to grupa ludzi, mało mających wspólnego ze sztuką wogóle, a już rodzimą (w znaczeniu stylu, formy) tembardziej. To ostatnie łączy ją natomiast ideowo ze sławetną u nas grupą *„Sursum Corda"*. Wystawa omawiana, mimo wydatnego zredukowania o prace mistrza tej grupy, p. *Stachiewicza*, czyniła wrażenie tak przykre, że nawet gorący zwolennik „swojskości" sztuki, p. Bunikiewicz nie wytrzymał i uniósł się świętem oburzeniem.

W sali następnej długi szereg ołówkowych motywów z architektury p. *Manna*. Mur, dachy, wodę, galary wykonywa jednostajnemi, równoległemi, pozornie wirtuozowskiemi kreskami. Ta obojętność wobec form odtwarzanych, brak ekstazy, czynią te prace wysoce nudnemi.

Nawiasem nadmieniając o soczystym, choć prawie jednobarwnym pejzażu p. *Popowskiego*, przechodzimy wreszcie do dwuch grafik p. *Z. Kamińskiego*. „Wjazd Chrobrego" odznacza się zwartością i jednolitością konstrukcji. „Tatarzy w Polsce", przypominając ujęciem Orłowskiego, ustępują mu jednak w jednolitości: sposób traktowania formy ubrania Tatara (jak u Orłowskiego energicznie naturalistyczny) kłóci się z połowiczną stylizacją włosów oraz ubiorów innych postaci. Przykrym też jest kontrast techniki bryłowania kreskami w kierunku formy — z cieniami padającemi (skąd?), wykonanemi kreskami obojętnemi, równoległemi (cień z tyłu siodła i na tylnej nodze konia). Dwie te prace przerastały w każdym bądź razie o całą głowę pozostałe eksponaty Zachęty.

Jeszcze jedno. Na tej wystawie wisiały po raz drugi dwa te same obrazki p. *Okunia*. Czyżby nie znalazłszy nabywcy na wystawie poprzedniej - tu go oczekiwać miały?

Rzucałoby to dziwne światło na charakter wystaw w Zachęcie...

Zbiorowa wystawa obrazów p. Pstrokońskiego przyniosła szereg ciekawych poczynań, zwłaszcza w tak mało u nas uprawianej dziedzinie malarstwa monumentalnego. Jedna lub dwie postacie, ujęte dekoracyjnie w tonach lokalnych — stanowią przeważnie temat dzieł jego. Tło — jaknajprostsze. Artysta widocznieześrodkowuje całą uwagę na zachowaniu w dziełach płaszczyzny dekoracyjnej obrazu, wypełnionego rytmicznie wkomponowanym zarysem figury. Formy usiłuje traktować syntetycznie.

Są to zresztą tylko zamierzenia (rzadkie u nas nadzwyczaj i tem samem cenne), gdyż wszystkie dzieła wystawione są niedociągnięte, niejednolite w konstrukcji. Wyraża się to przeważnie w kontraście tła naturalistycznego z syntetycznie dekoracyjnem ujęciem sylwety. Postać np. w obrazie „Kobieta z dzbanem" opracowana jest monumentalnie, studnia zaś i kamienie rażą naturalistyczną bezkształtnością. W innym obrazie widzimy to samo: przemyślana, dobrze modelowana figura kobiety opiera się o trzon drzewa, który jest tylko zbiorem nachlastanych bezładnie pociągnięć pendzla à la p. *Lasocki*.

To też najlepszemi pracami p. *Pstrokońskiego* są te, których tło jest najprostsze, dające się ująć dekoracyjnie w kilku zasadniczych plamach: ginący w oddali brzeg lub niebo.

Drugą cechą rażącą był na wystawie brak zdecydowanego tonu, wyrazu artystycznego. Artysta wciąż się waha, próbuje, opiera się coraz to na innych mistrzach. Wystawienie kilku prac lepszych wywarłoby wrażenie silniejsze. Kilkanaście zaś dzieł, eksponowanych jednocześnie, podrywa zaufanie do indywidualnej inwencji artysty. Jest coś ze smakoszostwa i snobizmu w jego twórczości. Wrażliwość artystyczna i nieokreślona bliżej tęsknota za monumentalnością każą mu sięgać po bodźce twórczości od fresków Rzymu antycznego aż do *Chavanne'a*, *Böcklina*, *Watts'a* i nowszych artystów. Każdy obraz jest innym eksperymentem. W żadnym zasada konstrukcyjna, zapożyczona u mistrzów dawniejszych, nie jest przez artystę przetrawiona i opanowana należycie, żadne też z dzieł jego nie jest jednolicie rozwiązane na całej płaszczyźnie.

W porównaniu z sąsiadującą wystawą stow. „*Pro Arte*" — obrazy p. *Pstrokońskiego* są jednak wydarzeniem kulturalnem. Drogę jego poszukiwań artystycznych winno podzielać w chwili obecnej całe społeczeństwo. To dopiero stworzyłoby owe tło niezbędne, ową glebę kulturalną, z której wykwitnąćby mogła nasza plastyka monumentalna.

Wreszcie słów kilka o wystawach marcowych: p. *Meli Muter*, pośmiertnej p. *Weyssenhofa* i Tow. „*Pro Arte*".

P. *Muter* wystąpiła z szeregiem płócien, jako zdecydowana zwolenniczka postimpresjonizmu. Jej portrety i pejzaże, malowane z pasją *Van Gogh*'owską, świadczyły o dużem wyrobieniu się artystki w podporządkowywaniu impresjonistycznie rozproszonych zastrzyków farby dla osiągnięcia zamierzonego efektu całości.

Wystawa p. *Weyssenhofa* dała przykład pracowitości skrupulatnej i celowej, o której nie marzą nawet jego duchowi spadkobiercy, malarze z „Pro Arte". *Weyssenhof* jest lirykiem natury. Najlepiej odczuwa urok sennych, ustronnych dworków szarych, opuszczonych alej parkowych, przysypanych czerwienią liści jesiennych, płowej harmonji rozłogów pól wiejskich, zapadłych mokradeł z łosiem, brodzącym samotnie.. Nie posiadał rozległej skali barwnej. Traci też niezmiernie jego „Sekwana" o zachodzie słońca w porównaniu z tymże tematem, świetnie odtworzonym przez p. *Al. Gierymskiego* w Muz. Nar. w Krakowie. Dzieła p. *Weyssenhofa* są dobrem i kulturalnem świadectwem etapu naturalistycznego w sztuce Warszawy. Praca jego jest skupiona, zamknięta w kole jego zamiłowań osobistych, na wyrażenie niefrasobliwe których nie szczędził największego wysiłku i pracy żmudnej. Zbyt mało interesowały go artystyczne zadania formalne — mało też przekazał tych wartości następcom. Jego pracowity i sumienny kult natury stworzył tylko grupę malarzy pasożytów, niezmordowanie a pośpiesznie produkujących widoki rodzime na sprzedaż.

Trzy sosny nad wodą, trzy sosny (te same) nad drogą, krowa w polu, krowa (identyczna) w stajni i t d. — oto tematy typowe tych artystów, którzy teraz dumnie się zrzeszyli w „*Pro Arte*".

Z wystawy ich możemy wyróżnić tylko: obraz, przedstawiający 3 dziewczyny w słońcu p. *Pillattiego*, świetlaną symfonję akwareli „Rybacy" p. *Kędzierskiego*, kilka martwych natur i pejzażyków komponowanych p. *Krasnodębskiego*. Dłuższą charakterystykę tego stowarzyszenia podaliśmy w № III naszego pisma, tu więc szerzej o niej pisać nie będziemy, tembardziej, że wszyscy wystawcy wiernie i niezmiennie pozostali przy swym dogmacie: „bez dogmatu"—aż do dwuch pornografij p. Zawadzkiego włącznie.

Wystawa bieżąca przyniosła kilka pejzażów akwarelowych p. *Bartłomiejczyka* (w rzutach z góry, blado stonowanych) oraz p. *Glassnera* mezzotinty, drzeworyty i linoleoryty barwne.

Jak widzimy, Zachęta została wierną sobie i przez całe trwanie sezonu nie uży-

czyła swego lokalu (z wyjątkiem „Salonu") grupom artystów bardziej kulturalnych, zagrażających przez to interesom ekonomicznym plejady miernot. Zły to dla Zachęty omen, że artyści „Rytmu", nie znalazłszy w niej miejsca, zmuszeni są szukać lokalu na wystawę poza jej murami.

W.

UPADŁE SALONY.

Świat artystyczny Warszawy przeżył w ostatnich dniach bardzo charakterystyczne przesilenie. Plastycy, zgrupowani dokoła Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w części odnoszący się z aprioryczną niechęcią do wszystkiego, co w sobie ma zadatki postępu, spowodowali rozłam w łonie dorocznego Salonu, który dotychczas jednoczył mniej więcej wszystkich. Zapęd ten, powodując decyzję utworzenia dwuch odrębnych salonów: prawego i lewego, spełzł jednak na niczem. Widocznem się stało, że przeważyła tu obawa segregacji, której wynik jest łatwym do odgadnięcia.

Ta nieudana próba segregacji, separacji, ma jednak w sobie nietylko humorystyczną stronę. Równocześnie bowiem na gruncie Warszawy rodzą się pomysły inne zrzeszania i grupowania, nie wyłączając nawet wesołych zamysłów urządzania w klubach systematycznie obrzędu „w cenzurowanego", gdzieby w oczy kolejno obmawiano poszczególnych artystów. Ta potrzeba zrzeszania ma bowiem u swej podstawy powszechnie odczuwany u nas brak środowiska artystycznego.

Takiego środowiska Polska jeszcze nie wytworzyła. Ma to coraz cięższe następstwa, gdyż z każdym rokiem wyjazd zagranicę staje się trudniejszym. To też naturalny pęd do wyzwolenia indywidualnej potrzeby artystycznej coraz częściej musi wśród młodego pokolenia przeradzać się w zamykanie tych sił własnych, skoro pozbawione pomocy, płynącej z porównań i starć z innemi formami, pozostają w zatrwożeniu i niepewności. Ruchliwa żywotność młodych sił nie odnajduje gruntu dla własnej równowagi i harmonji.

Oto jest właściwe źródło potrzeby zrzeszania, zachowując bowiem prawo wyroku nad własnemi poczynaniami, chciałoby się znaleść sprawdziany, którymi zawsze w najlepszej formie są stwierdzenia, że inni, po innych drogach zdążający, idą jednak do tego samego celu. Cel w ten tylko sposób nabiera charakteru atmosfery czasu i siły jego zagadnienia. Tylko środowisko daje gwarancję jednostce, że uniknie przedwczesnych sądów o rozkładzie i upadku. Wzajemne wypisywanie sobie przedwczesnych nekrologów może mieć miejsce tylko tam, gdzie praca nie zdobyła ciągłości.

Byłoby zlekceważeniem ludzkiego wysiłku i dowodem doszczętnego zmanierowania, gdyby się nie chciało uznać powagi tego męczącego pościgu za stworzeniem środowiska, które przy wzajemnem oddziaływaniu stanowiłoby kontrolę i podstawę do budowania jakiejkolwiek tradycji w pracy.

Rozbieżne potrzeby artystyczne przy wzajemnem starciu otwierać mogą nieprzeczuwane nawet wartości. Tu przypomina mi się zdanie Rudolfa Kassnera: „Saul, szukając oślicy, odnalazł królestwo; ale można szukając królestwa, znaleść oślicę; można odnaleść królestwo, nie będąc Saulem; bywa też, że znalazłszy oślicę, nie zaprzestaje się poszukiwania królestwa".

Bo trzeba wiedzieć, że jedynie banalność jest niezdolną, aby wyjść poza swoje ramki.

Trudność zasadnicza leży w tem, że wytworzenie środowiska wymaga ludzi, którzy nie oszczędzają własnej duszy, a którym krańcowość nakazuje nie poprzestawać na raz zdobytych rezultatach. Jak kreda szorowana po murze, zdzierać się oni muszą i częstokroć po to tylko, aby pierwszy z brzegu wiatr zdmuchnął ich wysiłek bez śladu. I jest rzeczą ciekawą, że mimo tej trudności, najbardziej przeciwdziałają wytwarzaniu środowiska ci, którzy cichaczem przemykają się ku jakimś pozornym wytycznym bez własnego wysiłku i bez ryzyka, zjawiając się z nieuszkodzonym naskórkiem na drogach przez innych wywalczanych i wypróbowanych.

I w tem leży ta poważna strona upadłej sprawy dwuch oddzielnych salonów.

A. Dobrodzicki.

JESZCZE O ZACHĘCIE.

W Skamandrze (z. XXV — XXVII) znajdujemy ciekawy i rzeczowy artykuł p. *M. Tretera* o Zachęcie. Autor przypomina zajścia podczas ostatnich wyborów do zarządu Zachęty, zakończone zwycięstwem

grupy, która pod obłudnem hasłem „Bóg i ojczyzna" staje (w rzeczywistości) w obronie kramarstwa i dyletantyzmu artystycznego. P. *Treter* potępia dosadnie ową okrzyczaną „swojskość", „rodzimość", właściwą „zachęciarzom".

„Dlaczego, powiada, wszystko, co słabe, nikłe, poziome, co trąci artystycznem wstecznictwem, a nawet czasem humbugiem, ma czelność występować pod hasłem narodowem? Dlaczego ośmieszamy się w oczach swoich i obcych, poniewierając w ten sposób świętem mianem narodu?"

„Tylko twórca rzetelny, prawdziwy, o własnej wyrobionej indywidualności, który odrębną, samotną kroczy drogą i przynosi nowe sztuce wartości, zasługuje na nazwę artysty narodowego. Tylko twórczość o wysokiem napięciu, odpowiadająca swym estetycznym poziomem sztuce europejskiej i jej ostatnim najwyższym sukcesom, twórczość, w której polski, temperament plemienny ujawnia się nie w temacie, a w przedziwnej, na własny sposób skonstruowanej formie, — godna jest nosić miano narodowej".

W pięknych wreszcie słowach konkluduje autor:

„Aby to uznać jednak i zrozumieć, trzeba wniknąć nieco w istotę sztuki i artyzmu, trzeba sztukę traktować ze stanowiska estetycznego jako z nią współmiernego, a nie z politycznego lub społecznego".

Słów takich właśnie trzeba nam jaknajwięcej!

Wspominając o założeniu „Zachęty", jako instytucji o charakterze dobroczynnym, słusznie wysuwa autor nowe zadania, jakim ta instytucja służyć powinna. Zadaniem jej stać się instytucją par exellence artystyczną, zerwać już z kunsthandlerskim i filantropijnym kierunkiem i nie obawiać się współpracy samych artystów-plastyków w dyrekcji.

Nie przygodni, t. zw. „miłośnicy sztuki", mają nadawać „Zachęcie" kierunek ogólny, lecz ludzie bezwzględnie całą duszą sztuce oddani.

„Wtedy dopiero zapanuje w „Zachęcie" jakiś plan, ład, harmonja wnętrza, wtedy odpowie godnie wszelkim, nie tylko kupieckim, ale nadewszystko czysto narodowym interesom".

Wtedy też, dodajmy, nie plamą szpetną na tle naszej kultury artystycznej stanie się ona, lecz kultury tej wykładnikiem.

k.

POMNIK PREZYDENTA.

Związki i instytucje artystyczne w Warszawie wystąpiły zgodnie z inicjatywą upamiętnienia ś. p. Prezydenta Rzpltej *Gabryela Narutowicza*. W tym celu powołany Komitet Wykonawczy, pod protektoratem najwyższych czynników państwowych, podjął przedwstępne prace, ustaliwszy, że mimo symbolicznej doniosłości uczczenia zamordowanego, względy naszej kultury wymagają wzniesienia sarkofagu w nawie kościelnej w formie, nieograniczonej zresztą samą postacią Prezydenta. Ostateczne ustalenie jego charakteru, uzależnione od miejsca, na ten cel przeznaczonego, związane zostaje z konkursem artystycznym, którego niezbędność w naszych warunkach pracy jest zasadniczą. Dla ułatwienia zadania Związek Rzeźbiarzy Polskich zgłosił gotowość bezinteresownego wykonania projektów, artyści zaś, odznaczeni na salonie dorocznym, nagrody swe na cel ten oddali. Szczegółowe rozplanowanie robót wymagałoby współpracy trzech wydziałów, t. zn. Komitetu organizacyjnego, Komisji Wykonawczej oraz Komisji Technicznej, w skład której weszliby przedstawiciele zrzeszeń zawodowych.

Równocześnie z analogicznemi postanowieniami wystąpiły różne związki lub też luźne grupy. Celem zespolenia tej woli, przejawiającej się w naszem społeczeństwie, odbyło wiec, z którego wyłoniona Komisja niezwłocznie przystąpiła do pracy. Artystyczny Komitet Wykonawczy zgłosił swój akces w przekonaniu, że w ten sposób najskuteczniej przyczyni się do przyspieszenia realizacji projektu. Określenia formy uczczenia Prezydenta oraz ogłoszenia odpowiedniego konkursu należy oczekiwać w czasie najbliższym.

POMNIK SZOPENA.

Skoro już trzeba jeszcze dziś mówić o projekcie pomnika Szopena p. *Wacława Szymanowskiego*, to należy koniecznie rozpatrzeć tę rzecz powściągliwie, to znaczy ocenić go ze stanowiska tylko wymagań poprzedniego pokolenia, bez poddawania go pod sąd wedle nowszych poglądów, które daleko od niego odbiegły.

Oto na pochyłej wierzbie ma zasiąść Szopen w otoczeniu sadzawki z kamiennemi żabami.

Trudno żądać, abyśmy się zastanawiali tu nad estetyką treści tego pomysłu, nad zawartością jego piękna duchowego. Potrzeba tego nie zachodzi tembardziej, że gdybyśmy nawet zaczęli tu szukać idei, to cała nasza spekulacyjna dyalektyka doprowadziłaby nas musiała do stwierdzenia, że nasze powszechne już dziś pojęcia o Szopenie odbiegły daleko od naiwności szumiącej wierzby i rechoczących żab. Ogrom

wnikliwości w odrębność naszej duszy uczynił z Szopena naszego narodowego mistrza. I tę ocenę jego sztuki wydźwignęliśmy tak wysoko, że sprowadzanie jej do pospolitactwa sielankowych nastrojów każdemu spokojnie myślącemu musi się wydać jedynie arogancją. Tak więc należy się spodziewać, że nawet najbardziej zacofani, którzyby zechcieli wartość dzieła sztuki osądzać tylko wedle czynników duchowych, uczuciowych, po zignorowaniu warunków przystosowania materjału i konstrukcji, to nawet wówczas sąd ich winien być niedwuznacznie odrzucający ten projekt.

Pomnik zaś, tworzony przedewszystkiem dla oka, nie może być ocenionym przy pomocy zarzucenia wszelkich motywów jego wzrokowości.

Praktyczność zatem nakazuje rozważyć ten projekt ze stanowiska, na którem wykłamywać się jest rzeczą trudniejszą, aniżeli w zakresie tak zwanych duchowych westchnień i psychologicznych wczuwań, czy wreszcie symbolizmów. A staje się to koniecznem i na czasie, skoro od nowa jakieś interesowane głosy podnoszą wołanie o budowę tego szczęśliwie zapomnianego już pomnika, którego forma, poddana li tylko kryterjom duchowym, nie ostała się przed sądem ujemnym.

Celowość formy, przystosowanie do materjału i konstrukcja muszą być pozostawione sprawdzeniom estetycznym i zrozumieniu rzeczy. Dopiero na tej podstawie możemy przeprowadzić analizę formalną, czyli rozpatrzenie rzeczy z architektonicznego i rzeźbiarskiego punktu widzenia. Również i odczucie masy uzależnione jest od jej poznania, od podstaw zasad rozwiązywania przestrzeni.

— A więc jaką ramę stanowi projekt p. *Szymanowskiego* dla naszych czysto ludzkich wartości, które ze sztuką Szopena wiążemy?

— A więc w czem jest jego przestrzenna proporcjonalność wszystko normująca, która nam celowo ma przypominać zwycięstwo naszej muzycznej twórczości?

— A więc w czem tkwi jego odrębność konstrukcyjna, odpowiadająca organizacji duchowej, którą nauczyliśmy się czcić u Szopena?

— A więc gdzie leży opanowanie trójwymiarowości harmonji pomnika, która zaspokoić musi nasze poczucie i ukochanie umiaru i wymiaru naszego muzyka?

Tymczasem bowiem widzimy w projekcie, że jego dowolna forma tak zwanych „rozmachów secesyjnych" przynosi nam zapach niemieckich intencyj artystycznych, od których naród cały pragnie nareszcie się wyzwolić;

— tymczasem widzimy, że kardynalny warunek zmysłowej wyrazistości zamazany został malarskimi efektami, które przez inwazję na dzieło rzeźbiarskie, swą frywolnością uniemożliwiły podchwycenie cech charakteru bryły;

— tymczasem widzimy, że zupełny brak jednolitości konstrukcyjnej, rozbijający masę projektu na dwie odrębne całości z przystawkami, jako środek zastępczy dla pouczania tłumu, daje conajmniej spóźnione pouczenia, jak płytko i banalnie ma on duszę Szopena odczuwać;

— tymczasem widzimy, że zasada trójosiowości zastała tu zapomniana, a pomnik stał się sentymentalizującym obrazkiem, a nie rzeźbą, przeznaczoną do oglądania ze wszystkich frontów.

Tak więc zaniedbanie organiczości formy strąca tu w nicość jedyny cel sztuki, czyli uformowanie przestrzeni, przy pomocy którego rzeźbiarz jedynie może do głosu dochodzić. Piękność dzieła wypływa przecie jedynie z poczucia, że jego celowe potrzeby wzbogacenia życia zostały zaspokojone na skali żądań tego pokolenia, z którego ono wyrosło.

Jeżeli zaś to projektowane dzieło w niczem nie czyni zadość tym podstawowym żądaniom, to drugorzędnem się staje zagadnienie, czy odpowiada ono opanowaniu materjalności. Ale i pod tym względem projekt ten usuwa się przed trudnościami rzeźbiarskiemi. Przewidywane odlanie go w bronzie dopuszcza ostatecznie wszelkie dowolności. Odlewać można również dobrze i heblowinowe wióry, zwłaszcza, gdy będą licznemi śrubami przytrzymane.

Pod względem konstrukcyjnym projektowany pomnik jest zaprzeczeniem wszelkich wartości przestrzennych. I byłby on wzniesiony na świadectwo naszej kultury, aby mówić naszej potomności, że plastyczne warunki oddziaływania — jak zrozumienie zadań powierzchni, moc ustosunkowania głębokości formy, organiczne zgranie składowych części, stopniowanie natężenia wypukłości, zrozumienie działań masy, odnalezienie właściwych proporcji i wymiarów, siła profilowania zależna od wysokości, wreszcie wymowa uspokojenia zwartej bryły — były kulturze naszej tak doszczętnie obce, że przyćmione być mo-

gły przez rechotanie żabek, grające listki i kupy secesyjnie rozmazanego gipsu.

Pytam się zatem, jakim cudem taka rozczochrana forma przeciwstawi się grze światła, jakim cudem robota, wyzuta ze wszystkich warunków przestrzennego działania, zacznie być pomnikiem, jakim cudem oko zdobędzie tu punkt zaczepienia formalnego, aby dla odczucia naszego podsunąć odpowiedni wyraz?

Tak: źle jest, gdy malarz bierze się do sformowania pomnika, zwłaszcza, gdy natura pozbawia go zmysłu dla trójosiowej bryły.

Ale czyż kaprys byłby wystarczającym motywem do wzniesienia pomnika?

Adam Dobrodzicki.

POMNIK LOTNIKÓW.

P. *Wittig* wykonał projekt na pomnik lotników.

Na sześciennym, wyniosłym cokole wznosi się postać lotnika w ubiorze współczesnym, opartego na śmigach i częściach aparatu. Pomnik ten odlany w bronzie na podstawie z granitu, ma stanąć na placu Mokotowskim u wylotu ulicy Marszałkowskiej. P. *Wittig* postawił sobie zadanie trudne: współczesności, pojętej monumentalnie. Realizacja tego zamierzenia wypadła udatnie. Postać lotnika jest dobrze skomponowana z podstawą; dobrze ujęty jest strój współczesny (w formach uogólnionych, lekko kubizujących); układ rytmiczny części aparatu wraz z prężeniem ciała wywołuje wrażenia skamieniałego, spokojnego ruchu.

WYSTAWA CERAMICZNA A MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA PARYSKA.

Lutowa wystawa ceramiczna była próbą orjentacyjną w związku z międzynarodową wystawą sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego, mającą się odbyć w r. 1925.

To też należy rozpatrywać ją z 2-ch punktów widzenia: jako pokaz sprawozdawczy ceramiki naszej i jako próbę sił na wystawę paryską.

W tym pierwszym zakresie wystawa była dobrą nowiną: pomimo trudnych warunków i braku szkoły ceramicznej, debiut młodych wytwórni wypadł kulturalnie i obiecująco. Dźwięczny i łyskający szkliwem materjał zrobił swoje, rywalizując zwycięsko z brudno malowaną „sztuką czystą".

Wystawę ceramiczną charakteryzuje wspólne dążenie do odrębności narodowej wzorów. Warunek wystawy paryskiej—oryginalność pomysłów — został zrozumiany jako akcentowanie tego, co się zowie popularnie swojskością".

Hasło to, wyrosłe słusznie razem z Polską ludową, bywa interpretowane bardzo różnie, często zaś smutno-zabawnie.

Mamy na wystawie ceramicznej wiele przykładów specyficznego łączenia taniej secesji z etnografją. Przypomina to owe marjaże legendarne literatów z Zielonego Balonika z Kaśkami...

Często „swojskość" polega na rozkochaniu się bez zastrzeżeń w „nieomylnej" krasie chłopskiej, na naśladowaniu (pełnem pietyzmu) ręki barbarzyńskiej.

Jest to bodaj najłatwiejszy sposób wydobycia cech istotnie oryginalnych, istotnie etnicznych, a jednocześnie pozyskania sławy sztuki, noszącej jeszcze kolczyk w nosie.

A mamy i tego przykłady na wystawie ceramicznej. „Ludowość przeważnie jest rozumianą, jako schłopienie i sprymitywizowanie sztuki.

Jakże mało jest tych, co stosują w sztuce przepiękny dekret najjaśniejszej Rzplitej o podniesieniu wszystkich obywateli do godności szlachectwa.

W tym kierunku dąży młoda wytwórnia *„Czarkowscy"*, uszlachetniając „ludowość" wedle sił i możności techniką i kulturą.

„Wojnacki i Czechowski", wychodząc z tego założenia odrębności narodowej, szuka źródeł twórczych nie w sztuce ludowej, lecz w puściźnie nobliwej czasów Stanisławowskich.

Wpływy rozliczne, zwikłane z Chińszczyzną, skrzyżowane ze stylem „pompejańskim", przetrawione przez polski Belweder i przepuszczone przez filtr współczesności, tworzą kulturę tych rzeczy, pod której pobiałką wyczuwa się chęć stworzenia dzieł pięknych a własnych.

„Czarkowscy" zapatrzyli się we wzory jeszcze dawniejsze: kształty łzawnic i żalników, z kurhanów wykopanych, przytem przydali im angobę piękną i wzór własny lub ludowy.

Medaliki i Jezuski roboty panny *Szrejberówny* (organizatorki wystawy wespół z p. *Jagminem*) zbyt surowe wprawdzie, uderzają sentymentem polskich rozstajnych dróg.

Bez wątpienia, Polska musi mieć własną barwę w tęczy międzynarodowej.

Ale czy to jest celem zwołania wystawy Paryskiej, jej głównem zadaniem?

Życie współczesne rozszerzyła technika i wiedza.

Dzień po dniu powstają zbudowane na prawach obliczeń — nowotwory, jakich nie było. Dzień po dniu naradzają się nowe słowa. Współczesność przekształcona woła o nowe ramy, o wyraz zewnętrzny, o styl.

Wystawa paryska rozesłała wici po świecie.

Zwołała turniej w celu wynalezienia nowej zewnętrzności życia, uszlachetnienia kształtów technicznych, przystosowania sztuki dekoracyjnej do techniki.

Warunkiem wystawy jest oryginalność; wykluczonem jest czerpanie wzorów z przeszłości.

1 orjentacyjna wystawa w Polsce odpowiedziała na to „swojskością".

Rozumiemy, że wystawa ta była sprawozdaniem z dotychczasowego stanu rzeczy. Oczywistem jest również, że nie można oprzeć dzieła sztuki o próżnię, „o błękitną mgłę przyszłości".

O wiele zdrowiej jest zaczerpnąć ducha z dobrych wzorów przeszłości, niż poprzestawać na dyletantyzmie poszukiwań, lub na tandecie ubiegłej mody (np. *„Złotoglin")*.

Współczesną sztukę dekoracyjną, zarówno jak i przemysł artystyczny, należy oprzeć nie na fałszywym prymitywiźmie, lecz na logicznych potrzebach współczesności. Powinna ona wypływać konstrukcyjnie z techniki, budowy przedmiotu.

Np.: nonsensem i potwornością jest lampa elektryczna, oparta na pękatym wazonie, dobrym do nafty czy oleju.

Z przeznaczenia użytkowego przedmiotu i jego budowy logicznej powinien się rodzić kształt i ozdoba, którym można nadać maximum charakteru narodowego. Oczywiście trwać będą i formy prastare, wynalezione przed wiekami, które się stały równe tworom natury i nieodzowne, jak np.: misa, dzban ect. Pragnienie, potrzeba im kształt nadawała.

Niechże nowoczesne potrzeby wymyślą kształty nowe.

Przed artystą dzisiejszym otwiera się niezmierzone pole pracy twórczej i wynalazczej.

Do pracy tej nawoływa międzynarodowa wystawa paryska.

J. Oryńżyna.

ZJAZD CERAMIKÓW.

Zwołany z powodu I wystawy orjentacyjnej, zjazd ceramików, pracujących w przemyśle artystycznym, postanowił stworzyć organizację artystów ceramików. Komitet, stojący na czele tej grupy, składa się z przedstawiciela Departamentu Sztuki i Kultury, jednego ceramika i jednego przedstawiciela artystów.

Do czynności organizacyjnych powołano p. *Jagmina* i p. *Szrejberównę*.

Zjazd wypowiedział się za potrzebą stworzenia poradni fachowej przy grupie ceramików. Narazie z braku środków, postanowiono załatwiać porady przy pomocy korespondencji, zanim zebrane będą fundusze na wydawnictwo fachowe. Uznano również konieczność zorganizowania składnicy surowcowej oraz występowania wspólnie na targach i wystawach. Ponadto uchwalono zorganizować w lecie II orjentacyjną wystawę ceramiczną.

* * *

I orjentacyjną wystawę ceramiczną charakteryzowało to, że eksponentami były drobne warsztaty artystyczne, których, rzecz oczywista, zebrało się niewiele. Ceramika artystyczna stanowi zaledwie 10% przemysłu ceramicznego, liczącego w Polsce 54 fabryki (nie włączając w to cegielni i kaflarni). Polskie fabryki mogą zaspokoić zaledwie 20% zapotrzebowania krajowego. W nawale pośpiesznej roboty nie troszczą się one o poziom artystyczny, który jest ważnym czynnikiem konkurencyjnym i reklamą zagraniczną.

Przemysł ceramiczny opiera się u nas na niewyczerpanych bogactwach surowca krajowego. Wprawdzie nie mamy kaolinów (z wyjątkiem kaolinu koreckiego nad Korczykiem na Wołyniu). Natomiast spotyka się często bogate pokłady najprzedniejszych glin fajansowych, zwłaszcza w Małopolsce Wschodniej, w Kieleckiem, Lubelszczyźnie, na Wołyniu, (niektóre z nich nie są nawet eksploatowane, jak np. glinki cewońskie w okolicach Kielc), nie mówiąc już o tem, że mamy wszędzie wbród gliny garncarskiej.

Wielki przemysł ceramiczny ma przed sobą rozległe perspektywy. Należałoby powrócić do świetnych tradycji czasów stanisławowskich, w których przemysł był związany wymogami dobrego smaku. Jak zaznaczono na zjeździe ceramików, połączenie warsztatów artystycznych z dużemi

fabrykami przyniosłoby obopólne korzyści, ułatwiając artystom-ceramikom organizację przemysłowo-finansową, a fabrykom przynosząc rozgłos i podniesienie poziomu artystycznego wytwórczości.

Miejmy nadzieję, że II wystawa orjentacyjna zainteresuje także wielki przemysł artystyczny. *J. O.*

WYSTAWA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W MONZY.

W kwietniu odbył się w Warszawie w lokalu Tow. Popierania Przemysłu Ludowego pokaz przedmiotów przemysłu artystycznego, które utworzą dział polski na Wystawie międzynarodowej w Monzy pod Medjolanem.

Wystawa na Tamce ma charakter etnicznie polski, powiem więcej, ludowy, bowiem cała reprezentowana sztuka dekoracyjna wyrosła ze sztuki ludowej.

Niewątpliwie oryginalnością i bogactwem wzorów etnicznych dział polski zainteresuje cudzoziemców.

Na wystawie tej (więcej nawet niż na ceramicznej) można było się przekonać, że hasło unarodowienia sztuki było urodzajne dla naszego przemysłu artystycznego.

Poszukiwania, które rozpoczęły się od wdzięcznych cacek z wydmuchanych skorupek, słomek i papierków zdołały już zrealizować się w rzeczach większych, technikach poważnych i trwałych. Więc przedewszystkiem zasługuje na uwagę to, co jest odbiciem monumentalności w przemyśle artystycznym. Z prawdziwą radością stwierdzamy, że powstał poważny przemysł kilimkarski („Kilim" w Zakopanem, „Kilim Polski" w Henrykowie pod Warszawą, „Zakłady Kilimkarskie" we Lwowie, „Zrzeszenie Kilimkarskie" w Wielkopolsce, „Tarkos" w Zakopanem, nie licząc setek drobnych warsztatów). Patronują kilimkarstwu p. Jastrzębowski (wzory, doskonale zastosowane do techniki, geometryczno-„ekspresjonistyczne"), p. B. Treter (staropolskie tradycje pięknie stonowane, powtarzające się stylizowane kwiatony), p. Czajkowski, p. Handelsmanowa (kilimów p. Śliwińskiej nie widzieliśmy na wystawie). „Tarkos" opiera się przeważnie na tradycjach kilimów podolskich, nie zawsze udatnie i zbyt dosłownie wprowadzając stylowy ornament ludowy. Nie od rzeczy byłoby wspomnieć o kilimach projektu p. Bardla, wystawionych w Zachęcie. Malarz ten nie troszczy się o łatwość technicznego wykonania, dając motywy wycinankowe i hafciarskie raczej niż kilimowe; przytem nie boi się barw ostrych i mało zharmonizowanych; jednakże niektóre są śmiałe, oryginalne i bardzo dekoracyjne.

Z zabawek wybrano na wystawę to, co istotnie było najlepszego: przedziwne bagatelki choinkowe p. Mierzejewskiego („Ludpol"), doskonale stylizowane, choć trochę wpadające w manierę zabawki warsztatów krakowskich, rzeczy „Gnoma", który zasługuje na wyróżnienie jako bardzo udatna próba zastosowania pomysłów prof. Noakowskiego i Trojanowskiego do przemysłu fabrycznego.

P. Buszek doczekał się, że zapoczątkowany przez niego batik wyrósł w całą gałęź przemysłu domowego, w którym walczy talent i technika szlachetna z umyślnem nieuctwem. P. Młodzianowski (Tow. Popierania przem. ludowego) przeszczepił kunszt haftów dekoracyjnych w Łowickiem, gdzie dzięki jego kierownictwu, hafciarstwo ludowe rozwija się po linji właściwej. O ceramice mówiliśmy wyżej.

Rzeczą wielkiego smaku i kultury są wyklejki p. Lenarta (prace uczniów wydziału sztuki Uniwersytetu Wileńskiego), które na wystawie zajmowały jedno z najchlubniejszych miejsc. Prócz nich niemal wszystko robiło wrażenie jabłka upadłego niedaleko od jabłoni sztuki ludowej. Hasło unarodowienia przemysłu artystycznego jest urodzajne i ma swoje wielkie racje, gdyż zrosło się żyłami krwi, nie nićmi czerwonemi z dniem dzisiejszym. Jest ono odbiciem krzyku wielkiej wojny: „niepodległość narodom", tłómaczonego na wzór, barwę i rzecz. Bo tak się skrawemi barwami rozkrzyczała radość Polski zmartwychwstałej.

Tak właśnie, nie inaczej, językiem Polski, która rządziła i rajcowała z pawiem piórem i bez krawata.

Dzisiaj jednak, kiedy ustalone są już granice Rzplitej, należy już i w tym swojskim rozgardjaszu sztuki dekoracyjnej ustalić granice między sztuką a etnografją.

Gdyby nasze ubogie kraciaste kilimy wileńskie czy też hafty Koła Polek reprezentować miały polski przemysł artystyczny (upewniono nas, że reprezentują go tylko w Warszawie), nasza propaganda wyrobiłaby opinję w świecie cywilizowanym, że kultura polska nie posunęła się od czasu, kiedy aniołowie pili miód u Piasta kołodzieja. *J. O.*

WYSTAWA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W ŁUCKU.

Praca nad odrodzeniem przemysłu artystycznego powinna być decentralizowaną w celu stworzenia ośrodków zdobnictwa w miejscowościach posiadających tradycje tego rodzaju.

Przykładem krzewienia zdobnictwa na prowincji może służyć Wołyń (przyp. red.).

W styczniu odbyła się w Łucku wystawa przemysłu artystycznego, urządzona przez oddział drobnego przemysłu. Reprezentowane były prace młodzieży z 5 szkółek przemysłu artystycznego na Wołyniu, pozostających pod kierunkiem i opieką prof. A. Prusiewicza, instruktora stow. przem.-rzemieślniczych (Warsztaty Kilimiarskie p. M. Sudnikowej, Szkółka przem. art. w ochronie dla sierot im. J. Piłsudskiego w Dubnie, 2 uczelnie hafciarskie w ochronach dla sierot ruskich w Kowlu i Korcu oraz warsztat stolarski przy ochronie dla sierot we wsi Pjane (pow. Dubieński). Szkółki te liczą 46 uczniów od lat 10. Szkoły te, powstałe z inicjatywy prywatnej, subwencjonowane są przez Min. Pracy i Opieki Społ. oraz Dep. Sztuki i Kultury. Dzięki kierunkowi prof. Prusiewicza i jego zbiorom, wyroby odznaczają się tradycyjnym charakterem lokalnym (kilimy, hafty, koronki — intarsje drzewne). *Prof. A. Prusiewicz w Łucku.*

KONKURS ARCHITEKTONICZNY.

W Zachęcie Sztuk Pięknych przy wystawie obrazów, urządzonej przez nic warte „Pro arte“, wystawiono kilka konkursowych prac architektonicznych, rozwiązujących „Park Sportowy“ w Warszawie. We wszystkich pracach rozwiązanie rzutu ogólnego w założeniu jednakowe.

Nagroda I-sza daje pracę zrównoważoną o efektownem ugrupowaniu poszczególnych budynków, ujętych w dobrą, spokojną formę architektoniczną.

Pracę odznaczoną nagrodą II-gą wykonała Warszawska Akademicka Współdzielnia Architektoniczna; zorganizowani przez prof. O. Sosnowskiego młodzi słuchacze architektury już niejednokrotnie wykazali swój talent, jednak odświeżać formy architektoniczne wycinankami koronkowemi nie warto.

Nagrodę III-ą cechuje szalony temperament pendzlem po projekcie i naleganie na ozdoby, nie mające nic wspólnego z projektem. W założeniu formy architektoniczne proste i dobre, jednak różnorodne co do charakteru.

Z pozostałych dwóch prac zakupionych, praca № 10 przeraża ilością włożonej pracy, wprost miniaturowem wykończeniem projekcików wszystkich budynków i niedopuszczalnem w obecnych czasach traktowaniem form architektonicznych. Czego tam niema, zabłąkała się nawet kilka razy w maleńkiej miniaturze potężna kopuła Św. Zofji z Konstantynopola.

Po długo oczekiwanem dźwignięciu się architektury nie wolno wzorować się na najgorszym okresie w budownictwie, suto zobrazowanym w latach 70-ch w paryskim wydawnictwie „Croquis d'architecture“. *J. O.*

WYSTAWA TOW. „RYTM“ W KRAKOWIE.

W Krakowie, w którym impresjonizm Tow. „Sztuka“ stał się tradycją, uświęconą już od lat kilkanastu, po raz pierwszy Warszawa wystąpiła z wystawą prac artystów współczesnych, dążących do odrodzenia wartości formalnych w sztuce (forma, rysunek, kompozycja, ton), jakie impresjonizm odsuwał na plan dalszy, wyjaławiając je zresztą zupełnie.

W sztuce krakowskiej dotąd alfą i omegą było „słońce“ i „powietrze“; wszelkie prądy, przezwyciężające ten sielankowy stosunek do sztuki, uważane są tam nadal za „futuryzm“. Nic więc dziwnego, że Kraków nie mógł ocenić należycie prac „Rytmu“, wystawionych w marcu r. b. w salach krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych.

Konstrukcja w sztucę jest czemś, co wymaga dość znacznego poziomu uprzednio wyrobionej kultury. To też odważny swój krok artyści „Rytmu“ okupili ceną wielką: nie nabyto tam bowiem ani jednego ich obrazu.

A jednak wystawa skupiła prace najtęższych tworców Polski współczesnej. Oto ich nazwiska: H. Kuna, W. Skoczylas, L. Slendziński, W. Borowski, E. Zak, R. Kramsztyk, T. Pruszkowski, W. Wąsowicz, W. Roguski, I. Pokrzywnicka i in.

Z MUZEÓW PARYSKICH.

Louvre (*galerja*). Pod względem urządzenia muzeów Paryż jest niezwykle konserwatywny, a jednak trudno było nie skorzystać z okazji po-ewakuacyjnego roz-

mieszczania zbiorów i nie wprowadzić pewnych zmian, odpowiadających bardziej współczesnym wymaganiom muzeologicznym. Wprawdzie przedmioty, wydobywane z pak i ze skrytek, wracały przeważnie na dawne miejsca, nie naruszając ustalonego porządku, lecz nie można było nie zmienić tego, co już zdawna na zmianę czekało, mianowicie- przewieszenia galerji Louvre'u. Podobnie jak skasowano w Uffiziach florenckich słynną „tribunę", skasowano w Louvrze „salon carré", tworząc wzamian oddzielony kotarami po środku wielkiej galerji pokój najświetniejszych eksponatów. W ten sposób tradycja tworzenia w muzeum „wielkiego ołtarza" została zachowana, lecz bez dawnego przeładowania arcydziełami. Wisi tutaj Leonardo (Mona Lisa), Giorgione, Corregio oraz kilka innych obrazów z dawnego „salon carré". Ugrupowanie w galerji uległo korzystnej zmianie, gdyż zamiast dawnego szeregu konkurujących ze sobą arcydzieł utworzono raczej centra i grupy obrazów. Uwagę zwraca również nowe rozmieszczenie szkoły niemieckiej w gabinetach obok sali Rubensa. Reformie uległo rozwieszenie malarstwa francuskiego. Szkoła Fontainebleau otrzymała własny gabinet, a sala malarstwa francuskiego w. XIX całkowicie zmieniła swój wyraz. Dominuje w niej Delacroix i Courbet. Szereg arcydzieł Delacroix wzbogacił znakomicie „Sardanapal", obraz o dynamicznym rozmachu i świetnym kolorycie. Dopiero przy obecnem rozwieszeniu wystąpił Courbet w całej okazałości. Natomiast Manet, Renoir i Cézanne są nadal reprezentowani w Louvrze tylko przez nieliczne obrazy, chociaż wcielono tu zbiory Camondo i Moreau-Nélaton, reprezentujące wyłącznie impresjonistów.—Zachowywanie w całości kolekcyj prywatnych jest zasadniczo dla muzeów uciążliwe i niekorzystne, lecz w Louvrze, w tem morzu obrazów, takie enklawy czy wysepki poszczególnych kolekcji prywatnych mają swój urok indywidualnego smaku i dają nawet wytchnienie. — W jakim stopniu męczące i niekorzystne jest nagromadzenie dzieł jednego artysty, o tem świadczy muzeum Rodin'a. Hôtel Biron, zastawiony oryginałami i odlewami rzeźb tego niezwykle płodnego mistrza, nie sprawia dodatniego wrażenia pomimo dobrego rozmieszczenia rzeźb, albowiem wrażliwości widza, zmuszonego patrzeć na dzeiła pokrewne i bliskie charakterem, stawia się w ten sposób wymagania zbyt uciążliwe. Przy nadarzającej się okazji łatwo było przewrócić Louvre „do góry nogami", lecz zdrowy konserwatyzm francuskich muzeologów zachował dawny zasadniczy ład i porządek, rozumując słusznie, iż nic niema groźniejszego dla zbiorów, jak wprowadzanie rewolucji do muzeów, czego smutnym przykładem jest nasze Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu.

Muzea sztuki azjatyckiej. Kwestja należytego rozmieszczenia sztuki azjatyckiej nie jest w Paryżu tak zaogniona, jak w Berlinie, albowiem Paryż posiada wogóle więcej pomieszczeń muzealnych i ponieważ uporał się już dawno z roszczeniami etnologów, a sprawę całą stawia wyłącznie na gruncie historji sztuki. Musée Guimet, założone, jako porównawcze muzeum kultów religijnych Azji, rozwinęło się do muzeum historyczno-artystycznego, w którem znalazła pomieszczenie prawie cała plastyka wschodu z wyjątkiem wykopalisk indyjskich, znanych pod nazwą Gandhara (pod wpływem hellenistycznym) umieszczonych w Louvrze. Musée Guimet uzupełniło w ostatnich latach zbiory, pochodzące z azjatyckich kolonij francuskich, które jednak dotąd nie są skomasowane, gdyż część ich znajduje się w Musée Indochinois w Trocadéro. Kambodża i Birma reprezentowane są bogato, Sjam natomiast wymagałby uzupełnień, tak samo zresztą, jak Tybet i Turkiestan. Malarstwo tych krajów znajduje się w Louvrze, a to z tego względu, iż Louvre posiada całą sztukę Chin w najlepszych okazach oraz sztukę Japonji, której Paryż poświęca znacznie mniej uwagi, niż Chinom, i która stosunkowo prezentuje się dosyć skąpo. Prócz wymienionych muzeów państwowych zbiory azjatyckie posiada muzeum miejskie Cernuschi, głównie zaś ceramikę, bronzy i łakę z wyjątkiem malarstwa. Tak więc sztuka azjatycka podzielona jest w Paryżu na trzy muzea: Guimet posiada plastykę Indyj i Indochin; Cernuschi—plastykę i przemysł artystyczny Chin i Japonji. Asyrja, Persja, sztuka azjatycka pod wpływem hellenistycznym i mahometańskim oraz malarstwo chińskie i japońskie koncentrują się w Louvrze. Lecz w każdym z tych muzeów są ogenki jakiegoś większego działu, reprezentowanego zasadniczo w innem muzeum. Tak naprzykład, jest rzeczą zdumiewającą, skąd do muzeum odlewów, jakiem jest Trocadero, biorą się oryginały, tworzące Musée Indochinois, i dlaczego Paryż, posiadając tak niezwykle bogate zbiory sztuki azjatyckiej, nie zdołał dotąd

przeprowadzić racjonalnej komasacji tych zbiorów na wzór Londynu lub chociażby w myśl tendencji, ujawniającej się tak silnie w Berlinie. *A. Lauterbach.*

MUZYKA.

O ruchu muzycznym w Warszawie można mówić i pisać tylko ze smutkiem. W tej dziedzinie panuje u nas stagnacja. Poziom informacyj o muzyce, krytyka, polemika nie mają nic wspólnego z wyrażeniem jakiejś opinji lub poglądów na twórczość muzyczną. Zamiast poważnej opinji mamy tylko luźne sprawozdania w pismach codziennych.Stwierdzić również należy brak absolutny pism fachowych poświęconych muzyce. Wprawdzie nie znalazłoby się wiele ludzi, którzyby mogli do nich pisać czy to z dziedziny muzykologji, czy też z dziedziny prądów współczesnych z twórczości muzycznej. O tej ostatniej dowiadujemy się stokroć więcej z pism francuskich lub niemieckich, niż z koncertów. Koncerty w Filharmonji lub na występach solowych nie dają pojęcia o całokształcie twórczości dzisiejszej która rozrosła się do rozmiarów olbrzymich.

Tembardziej więc zasługują na wyróżnienie ci nieliczni, którzy choć w małym stopniu przyczynili się w tym sezonie do zaznajomienia publiczności z kilkoma utworami kompozytorów współczesnych. W pierwszej linji należy wymienić p. *Fitelberga*, pod którego kierownictwem wykonano szereg dzieł symfonicznych i p. *Drzewieckiego*, który dał dwa recitale fortepianowe, poświęcone wyłącznie twórczości współczesnej.

Z dzieł wykonanych pod batutą p. Fitelberga wymienić należy: „Pietruszkę" Strawińskiego i „Symfonję klasyczną" Prokofjewa. Twóczość tych dwóch rosjan różni się zasadniczo. Strawiński tkwi cały w folklorze i jest nieco, jak dla nas, zbyt jaskrawy. Jest to wielki talent żywiołowy, idący po linji wskazanej przez Rimskiego Korsakowa. Prokofjew, subtelny ironista, niema nic wspólnego z „szeroką naturą" rosyjską. Niezmiernie interesujące są również jego utwory fortepjanowe, oparte przeważnie na bogatej rytmice, jak I. Koncert lub Tokkota, którą wspaniale odtworzył p. Drzewiecki w swoich recitalach. Jest to jeden z najlepszych pianistów młodszej generacji, doskonale odczuwający muzykę współczesną. Dzięki niemu poznaliśmy najnowsze utwory Karola Szymanowskiego a także Dariusa-Milhaud, Tansmana. Najbardziej interesującemi były utwory Szymanowskiego, szczególniej „Maski" lub pełna dramatycznego rozmachu III Sonata.

Recitale pianistki p. Altberżanki uwzględniają również w dużej mierze twórczość współczesną. Z ciekawszych rzeczy słyszeliśmy w ostatnim recitalu utwory hiszpańskiego kompozytora Albeniza.

S. Z.

W SPRAWIE „POLSKIEJ AKADEMJI WIEDZY MUZYCZNEJ".

Per musicam ad astra.

Muzyka, ten skarb niebios, darzy ludzkość największą rozkoszą jakiej człowiek niemal codziennie w sposób świadomy lub nieświadomy doznaje na drodze życia.

Od dnia narodzin aż do chwili ostatniego westchnienia człowiekowi towarzyszy Muzyka, ta Wielka Mistrzyni, która Melodją, Rytmem, Harmonją rzeźbi i doskonali duszę, podnosząc i pobudzając ją do czynów twórczych i wzniosłych.

Wrażenia muzyczne, zawładnąwszy uczuciową stroną naszej natury, trafiają do laboratorjum naszej myśli, a myśl kształtuje te objawy, notując je, analizując i porządkując.

Za sztuką muzyczną podąża też w świat Wiedza muzyczna, tak zwana MUZYKOLOGJA, która stała się nietylko niezbędnym czynnikiem rozwoju twórczości i dążeń odtwórczych, lecz i konieczną potrzebą każdego wykształconego człowieka.

Dorobek kultury muzycznej pod względem artystycznym i naukowym jest ogromny, bardzo zaś rozgałęziona Muzykologja dziś jest już mocarstwem wśród innych dziedzin wiedzy, i wymaga nieodzownie odpowiedniej siedziby wyłącznie dla siebie.

Czas już wielki położyć kres gromadzeniu powszechnemu krajowych zbiorów bibljotecznych, archiwalnych i muzealnych, gdyż system ten ongi i obecnie praktykowany jest szkodliwy, rozprasza bowiem materjał i siły, tamując przez to rozwój i udostępnienie całokształtu tych zbiorów dla sfer szerokich.

Pogląd ten najzupełniej odpowiada współczesnym dążeniom, gdyż teraźniejszość kultury i jej przyszłość idą przecież pod znakiem *specjalizacji*.

To też i kompletowanie materjałów do badania sztuki, nauki, historji powinno iść drogą wyżej wskazaną.

Cały materjał muzyczny w Polsce powinien być wyprowadzony ze stanu zgubnego rozproszenia i prawem — *„depozytu wieczystego"* — połączony w jedną całość, przez co powstałby żywy organizm naukowy, który po uzupełnieniu go warsztatami pracy doświadczalnej winien utworzyć w przyszłości *„Polską Akademję Wiedzy Muzycznej"* o wydziałach: 1) Muzyczno-teoretycznym i estetycznym, 2) Muzyczno-etnograficznym, 3) Muzyki kościelnej i 4) Muzyczno-historycznym.

Projektowana Akademja, pierwsza tego rodzaju instytucja u nas i zagranicą powinna stać się zadaniem muzyków polskich, oraz wszystkich ludzi miłujących kunszt i wiedzę muzyczną.

Sądzę, że w specjalnie wzniesionym olbrzymim *„Pałacu Muzyki"* powinny być umieszczone: 1) Centralna Bibljoteka Muzyczno-Teoretyczna (z introligatornią), 2) Centralne Archiwum Muzyczne (z archiwami depozytowemi), 3) Centralne Muzeum Muzyczno-Historyczne (z pracownią reparacyjną i fotograficzną), 4) Instytut Bibljografji Muzycznej, 5) Stała wystawa nowości muzycznych całego świata, 6) Instytut Fizyczny Muzyki Doświadczalnej, 7) Instytut Psycho-Fizjologiczny Muzyki Doświadczalnej, 8) Sale: wielka, mała i kameralna na koncerty, odczyty i konferencje, 9) Szkoła rytownictwa i druk nut (z drukarnią), 10) Szkoła wyrobu instrumentów muzycznych, 11) Departament Spraw Muzycznych Ministerstwa Sztuki i Kultury, 12 Państwowa Dyrekcja Koncertowa z Giełdą pracy muzycznej i 13) Komitety nieustające dla zwoływania międzynarodowych kongresów muzycznych im. Szopena (co lat dziesięć), zjazdów słowiańskich kolejno innego imienia (co lat pięć) i polskich różnych specjalności muzycznych (w miarę potrzeby), a także dla organizacji różnych obchodów i konkursów.

Chcąc wieloletnie wysiłki moje w tej sprawie przekazać opiece specjalnej organizacji społecznej ku temu powołanej, zająłem się zbadaniem istniejących warunków i przeoraniem bardzo zapuszczonej i odłogiem leżącej gleby polskiej, która jednak potrafi wydać piękny plon, o ile siewcy staną do pracy.

Chociaż Polska dziś jest na przednówku i dopiero w żmudnym trudzie się krząta nad wzniesieniem dachu swej nowej budowy, jednak kreślę te słowa w świętem przekonaniu, że okres ten zbliża się ku końcowi i rychło już nadejdzie czas pracy produkcyjnej, *twórczej* we wszystkich przejawach i dziedzinach naszego bytu.

Mając przed sobą cel jasny, — *postawienie spraw rozwoju i kultu Muzyki w Polsce na miejscu im należnem*, — jako inicjator wystosowałem do szeregu ludzi talentu i czynu pismo treści następującej:

„Praca moja samodzielna w ciągu przeszło 15 lat, w Rosji w dziedzinie muzykologji, jako bibljografa, historyka, ikonografa i etnografa dała pewne rezultaty na tem polu, które weszły do dorobku rosyjskiej kultury muzycznej.

Praca zaś w kierunku organizacyjnym dała wyniki nietylko materjalne, czego dowodem są stworzone przezemnie i mające już opinję ustaloną muzyczne: Bibljoteka, Archiwum i Muzeum, lecz będąc ujętą w dokładnie opracowany i syntetyczny projekt *„Akademji Wiedzy Muzycznej"*, zaczyna dziś zwracać uwagę sfer odpowiednich w środowiskach Europy, jak na projekt w zasadzie całkowicie słuszny i rozwiązujący pod względem naukowym dojrzałe już zadanie kultury muzycznej wogóle.

Pragnąc, by Polska była pierwszym krajem, który wcieli w życie ów projekt, dobry również dla innych, ofiarowałem na ten cel moje obszerne zbiory muzyczne.

Po powrocie z Rosji w czerwcu 1922 r. zabrałem się niezwłocznie do krzewienia uzmysłowienia tej idei w społeczeństwie polskiem wśród kół muzycznych i dbających o rozwój kultury.

Żywe słowo, zarówno jak rozpowszechniony szeroko odpis mego listu organizacyjnego do p. I. Paderewskiego oraz schemat instytucji „Pałacu Muzyki" (z r. 1915) zostały przyjęte ze zrozumieniem doniosłości sprawy i należnem uznaniem.

Okres osobistej mej pracy uważam za skończony, program zaś wytknięty w tych ramach za wyczerpany.

Czas już najwyższy aby projektowana *„Polska Akademja Wiedzy Muzycznej"* w *„Pałacu Muzyki"* w Warszawie stała sie sprawą narodową i by nad realizacją owego projektu czuwał nieustannie zalegalizowany w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych *Komitet Organizacyjny* o powadze wybitnie fachowej i społecznej".

Do wzięcia udziału w *Komitecie Organizacyjnym* w charakterze członków - założ-

życieli „*Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej*“ zostali zaproszeni pismem powyższem.

Stanisław *Barcewicz* prof. Konserw. (Warszawa), Stefan *Benzef* (Warszawa), Adelaida *Boiska* (Hr. Dienheim-Brochocka, Wilno), D-r Jan St. *Bystroń* prof. Uniwers. Poznań), D-r Adolf *Chybiński*, prof. Uniw. i Konserw. (Lwów), Stefan *Cybulski*, radca M. W. R. i O. P. (Warszawa , Zdzisław *Dębicki* (Warszawa), X. D-r Wacław *Gieburowski*, prof. Konsew. (Poznań), Konstanty *Gorski* (Poznań), Hr. Zdzisław *Grocholski* (Warszawa), X. Kan. Eugenjusz *Gruberski* (Czerwińsk), Ferdynand *Hoesick* (Warszawa), Józef Hofmann (Mont Pelerin, Suisse), D-r Zdzisław *Jachimecki*, prof Uniw. (Kraków), Antoni *Jaroszewicz* (Warszawa), D-r Lucjan *Kamieński*, prof. Uniw. (Poznań), D-r Jan *Kochanowski*, prof. Uniw. i prezes Tow. Naukowego (Warszawa), Hr. Edward *Krasiński* (Warszawa), Bar. Leopold *Kronenberg* (Warszawa), Wanda *Landowska* (Paris), Ks. Władysław *Lubomirski* (Warszawa), Piotr *Maszyński*, prof. Konserw. (Warszawa), Prof. d r Kazimierz *Morawski*, prezes Akademji Umiejętności (Kraków), Emil *Młynarski*, dyr. opery i Filharmonji (Warszawa), Stanisław *Niewiadomski*, prof. Konserw. (Warszawa), D-r Henryk *Opieński*, dyr. Konserw. (Poznań), Ignacy Jan *Paderewski* (Morges, Suisse), Kornelja *Parnasowa* (Lwów), Prof. D-r Leon hr. *Piniński* (Lwów), Prof. Antoni *Ponikowski* (Warszawa), Zofja *Poznańska Rabcewiczowa* (Warszawa), Stanisław *Przybyszewski* (Gdańsk), Hr. Roger *Raczyński* (Rogalin), D-r Józef *Reiss*, prof. Konserw. (Kraków), Ludomir Michał *Rogowski* (Milanówek), Ludomir *Różycki* (Warszawa), Ferdynand *Ruszczyc*, prof. Uniw. (Wilno), Piotr *Rytel* prof. Konserw. (Warszawa), Ks. Teresa *Sapieżyna* (Warszawa), Gerszon *Sirota*, nadkantor (Warszawa), Hr. Marja z *Górskich Sobańska* (Warszawa), Stefan *Spiess* (Warszawa), Roman *Statkowski* prof. Konserw. (Warszawa), Mieczysław *Surzyński* prof. Konserw. (Warszawa), Ks. Włodzimierz *Swiatopełk-Czetwertyński* (Warszawa), Felicjan *Szopski* (Warszawa), Karol *Szymanowski* (Warszawa), Prof. D-r Stanisław *Tomkowicz* (Kraków), X. D-r Jan *Więckowski* (Warszawa), D-r Bronisława *Wójcikówna* (Lwów), Hr. Adam *Zamoyski* (Warszawa), Hr. Maurycy *Zamoyski* (Paris), D-r Tadeusz *Zieliński* prof. Uniw. (Warszawa), Stefan *Żeromski* (Warszawa), oraz *Zjednoczenie Związków Muzyków Polskich* (Warszawa) i *Związek Polskich Księgarzy-Wydawców* (Warszawa).

Wierzę w głębi duszy że *vox clamantis in deserto* nie będzie moim udziałem.

Przecież — *vivos voco!*

Edward Wrocki.

Przyp. Red. Instytucje i osoby interesujące się bardzo doniosłym projektem „Polskiej Akademji Wiedzy Muzycznej” raczą skierować się do autora — Warszawa, Okólnik 1.

PARYŻ.

Na czoło ruchu muzycznego nowoczesnego Paryża wysunęły się koncerty symfoniczne *Golschmana* i kameralne *Wiener'a*. P. *Golschman* w ciągu kilkuletniej karjery kapelmistrzowskiej zdobył sobie imię nie tylko jednego z najlepszych dyrygentów francuskich, lecz kapelmistrza światowej sławy daty obecnej. Zupełne opanowanie orkiestry, magnetyczny wpływ na muzyków, głęboka interpretacja indywidualna, wyjątkowy smak i precyzyjny, elegancki gest, wysunęły go w ostatnich latach na pierwszy plan paryskiego życia muzycznego. Dwa koncerty z zapowiedzianej serji odbyły się już w przepysznym, wypełnionym przez kilkutysięczny tłum „Théatre des Champs Elysées“. Zawierały one z utworów nowoczesnych: „Pour une fête de printemps“ *Alberta Roussela*, „Intermezzo simfonico“ *Aleksandra Tansmana* i „Symfoniczne Etiudy“ na fortepian z orkiestrą *Darius Milhaud'a*. Następne programy zawierają utwory *Honegger'a*, *Roland-Manuel'a*, symfonje kameralne *Schoenberga*, *Strawińskiego*, *Ravel'a*, *Bartoka* etc.

Jean Wiener, świetny pianista, organizuje w tym samym teatrze koncerty kameralne i orkiestrowe o małych zespołach, poświęcone wyłącznie poszczególnym szkołom nowoczesnym; odbyły się już koncerty poświęcone Milhaud'owi, szkole austrjackiej („Pierrot Lunaire“ *Schoenberg'a* ze sławną śpiewaczką polską *Marją Freundową*, Kwartet *Webern'a*), *Strawińskiemu* (1-sze wykonanie symfonji na dęte instrumenty, *Maria, Pulcinella, Concertino* na kwartet) *Satie'a, Poulenca* etc. Zapowiedziane jest wykonanie dzieł *Bartoka*, *Tansmana* etc. Ciekawe są też koncerty „Revue Musicale“, najpoważniejszego obecnie pisma muzycznego, pod dyrekcją Dr. *Henri Prunieres'a*, z których serja (7 koncertów w

„Vieux Colombier) poświęcona jest muzyce nowoczesnej. Muzyka polska będzie reprezentowana na koncercie 12 maja przez utwory *Szymanowskiego* i *Tansmana*. *André Caplet*, znany kompozytor i pierwszorzędny dyrygent (najlepszy przyjaciel i wykonawca *Debussy'ego*), projektuje serję międzynarodowych koncertów symfonicznych. Z solistów poświęcających część programów muzyce dzisiejszej, wymienić należy: *Jane Bathori*, *Marję Freundową*, *Ricardo Vines'a*, *Leo-Pol Merin'a*, *Gil-Marchex'a*, *Casilla*, *Hubbard'a*, *Ernsta Lévy'ego* etc.

Wydarzeniem o wielkiej doniosłości jest także utworzenie międzynarodowego towarzystwa kompozytorów nowej muzyki, wyłonionego na ostatnim festivalu muzycznym w Zalcburgu pod przewodnictwem *Straussa*, *Ravel'a*, *Strawińskiego*, *Bartoka* i *Schoenberga*. Sekcja polska jest reprezentowana w komitecie paryskim przezemnie.

Wielkie zrzeszenia muzyczne (Colonne, Pasdelogne, Lamoureux) dotychczas wyczerpywały „repertuar abonamentowy" (*Wagner*, *Beethoven*) i zajmowały się rocznicami *Froneka* i *Saint-Saens'a* dopiero w drugiej połowie sezonu przystąpią do działalności nowoczesnej. Grand - Opera wznowiła „L'heure espagnole" *Ravel'a*. Trianon - Lyrique wystawiło prześliczną operę buffo *Roland-Manuel'a* „Isabelle et Pantalon". O wszystkich wspomnianych utworach będę mówił w odpowiednich rozdziałach o kompozytorach.

Paryż, Styczeń 1923 r. *Aleksander Tansman.*

PRZEDSTAWIENIE PASYJNE.

W Polsce, kraju jednostek, chodzących samopas i warchołów, teatr „Reduta" daje rzadki przykład zestrojonego zespołu. Ponadto umie on zapał przetrawić na długotrwały ogień niegasnącej pracy. Obywatelskie i uczciwe popierania twórczości rodzimej nie wyszło na dobre temu teatrowi, gdyż wkładano maximum wysiłku w sztuczydła, nad któremi nie warto było się zatrzymywać. To też przez czas dłuższy żmudna praca tego zespołu robiła smutne wrażenie noszenia wody sitem. W tym roku „Reduta" zdobyła się na wysiłek wielki i wzruszający: widząc, że szarpania zamierającego teatru współczesnego są płonne, z prawdziwie miłującą pokorą zwróciła się ku początkom teatru w ogólności, zwłaszcza — teatru polskiego.

Wystawiono „Pastorałkę", ułożoną przez p. Schillera z kolend i pastorałek i „Wielkanoc" spojoną ze śpiewów kościelnych, officjów, szczątków przedstawień pasyjnych. Misterjum w „Reducie" szczerze i oryginalnie polskie, różni się zasadniczo od wszystkich zagranicznych przedstawień pasyjnych. Słynne misterja w Oberammergau z niemieckim pietyzmem i zbożną solidnością wystawione, starają się we wszelkich szczegółach odtworzyć prawdę. Wieśniacy—aktorzy, przez kilkanaście lat grający jedną rolę, stają się dożywotniemi niemal Judaszami, Piotrami etc. Antoni Lang gra przez 40 lat Chrystusa; hoduje oślicę i zapuścił długie włosy.

Ameryka słynąca z kultów religijnych dawała wielokrotne przedstawienia pasyjne w Southwest, Meksyku, San Francisco (Bohemian Club). Największą sensację wzbudza misterjum p. Stevenson, wykonywane w Hollywood o Kalifornji. Przedstawienie odbywa się pod otwartem niebem w miejscowości skalistej, przypominającej Palestynę (Hollywood posiada coś nakształt teatru greckiego). 106 osób bierze udział w grze; ugrupowania ułożone są podług obrazów renesansowych i późniejszych, stroje — oddane z archeologiczno - etnograficzną prawdą. Moment kulminacyjny w Męce Pańskiej jest pominięty: misterjum przedstawia tylko życie Chrystusa i Zmartwychstanie. Misterjum w Hollywood przypomina owe amerykańskie biblijne przedstawienia kinematograficzne, przygotowane przez archeologów, którzy zwoływali posiedzenia specjalne, roztrząsające w jaki sposób uczesana była Rebeka.

Teatr polski i słowiański nie troszczy się o archeologję i etnografję. „Wielkanoc" nie odbywa się w Palestynie, tylko w duszy polskiego prostaka, pełnego żywej wiary. Chrystusa niema na scenie, czyż znajdzie się bowiem wcielenie równie piękne, święte i pobożne, jak myśl. Słowa Chrystusa mówi ktoś przed sceną. Gdy się ma ukazać, pojawiają się dwa anioły w myśl ewangelji: „gdzie dwóch się zbierze w Imię Moje, tam Ja jestem między wami". Cień etnografji ani archeologji ani „pochodzenia żydowskiego" nie pada na Matkę Boską i apostołów. Nie są oni nawet polakami, jak należałoby mniemać. Matka Boska nie jest ubrana w suknie złote i korale Częstochowskiej, jak czekaliśmy, tylko w dyskretne szatki ogólno katolickie, błękitne draperje, którym świetna postawa i Stwoszowski gest p. Kuniny na-

dawał życie i artyzm. Świętość jest całkowicie ustrzeżona od realizmu, który wybujał w niepohamowanym komizmie postaci czarnych: djabłów, biskupów żydowskich, żołnierzy u grobu Pańskiego. Groteska, pełna folkloru i radosnego pogaństwa i wybuchów śmiechu, które następują, jak śmigus po rozmyślaniach wielkopostnych. W wiosennej pogodzie Zmartwychwstania wszystko złe jest już tylko śmiesznem: „Kiedy wesoły nam dziś dzień nastał” i Chrystus zmartwychwstał i słońce zmartwychwstało, czyż można pastwić się nawet nad złem? Chyba tylko śmiechem.

Świętość z groteską — takie jest misterjum w „Reducie”, która artystycznie przezwyciężyła mechanizm trudności nieladajakich.

P. Drabik starał się zamiary swoje zredukować do Craigowskich aspiracyj „Reduty”. Dekoracja składała się z trzech kapliczek na scenie, zdobionych kwiatkami (z obrazków na szkle malowanych) i wieżyc przed sceną.

Architektura, uskrzydlona firankami i zasłoną, rozsuwającą się w środkowej najwyższej kapliczce. Szkoda, że krzyż i kamienie zbyt dosłownie przypominały dekoracje z grobów wielkanocnych (tym razem naiwność się nie udała). Piękno inscenizacji polegało głównie na świetnych ugrupowaniach i doskonałym geście, które zawdzięczamy p. Buczyńskiej. „Wielkanoc” i „Pastorałka” dzięki oryginalnemu i prawdziwie artystycznemu ujęciu zasługują na pokazanie zagranicy.

J. O.

PRZEGLĄD PIŚMIENNICTWA.

6. *J. Kaden-Bandrowski:* **Generał Barcz** (Tow. Wyd. Ignis, Warszawa 1923 r.)

Już w kilka dni po okazaniu się powieści Kadena stało się jasnem, iż będzie ona czemś w rodzaju ewenementu literackiego, tem ważniejszego, że w całym szeregu pism omawianego nieprzychylnie i negatywnie. Wystąpienie przodującego krytyka p. Grzymały-Siedleckiego przeciwko tej powieści, wskazuje, że prócz miary ściśle artystycznej, przykłada się do tej powieści także inne miary. Tej strony sprawy odrazu roztrząsać niepodobna, a to z tego powodu, że powieść, dziwnym zbiegiem okoliczności, nie wychodzącym zresztą na korzyść samej powieści, jest interpretowana także jako wierne zwierciadło pewnych intymnych zajść za kulisami polskiej polityki, a co więcej, polskiej wojskowości.

Wysuwa się pod adresem powieści przypuszczenia, że jest czemś w rodzaju kryptonimu, pamfletu, panegiryku i tem samem imputuje autorowi zamiary uboczne, bardzo łatwe do surowej oceny.

Na czem polega zagadnienie, które duża powieść bardzo żywotnego autora (jakim i dla przeciwników pozostaje Kaden) usiłuje postawić?—Zagadnienie to polega na próbie ujęcia rzeczywistości, lecz nie w jej formacji stałej a może i ostatecznej, lecz w formacji próbnej, urywkowej, tej, która dla żywotności pewnych przemian zachodzących w społeczeństwie jest najbardziej miarodajna.

Możemy łatwo sobie wyobrazić pisarza, który opisuje tylko skrawek rzeczywistości w swojem roztrząsaniu współczesnego życia — nietylko dlatego, że uważa go za najważniejszy, ale dlatego poprostu, że go zna lepiej od innych części tego nabrzmiałego chaotycznymi skurczami prądu, który płynie przez umysły ludzi współczesnych i który zmuszeni jesteśmy uważać za obowiązującą nas rzeczywistość. Czy istnieje jakaś grupa ludzi, któraby w Polsce lat ubiegłych miała więcej praktycznych zadań do spełnienia po za grupą przodujących wojskowych? Odpowiedź na to może być jedna. Chociaż inni również do spełniania decydujących zadań powołani byli w sejmie, w parlamencie, w prasie, w przemyśle, handlu i wszystkich innych dziedzinach życia, to jednak bezpośrednie decyzje obowiązały ludzi którzy wyrąbywali Polsce współczesnej granice i ustalenie się w życiu międzynarodowem za pomocą tej organizacji której przewodzili, to znaczy za pomocą wojska. Jest to prawda znana nietylko czytelnikom, publicystom i politykom, ale znana każdemu laikowi, wysłuchującemu zresztą odpowiednich przemówień przy najrozmaitszych okazjach, które nieraz z podstawami życia współczesnego nie mają nic wspólnego.

Nikt więc nie może dziwić się, że sprawa ta znana jest także artyście, powieściopisarzowi konsolidującemu w swojej wyobraźni przeżycia całego szeregu innych ludzi.

Tak wygląda ten odrazu przez część opinji zaatakowany problem, który Kaden w kształt to artystyczny usiłował wcielić. Kaden w „Generale Barczu” udowadnia, że historję czynią ludzie reprezentantywni. To stanowisko, chociaż jednostronne, ma

za sobą bardzo poważną argumentację znaną ze wszystkich przełomów dziejowych, szczególnie tych, w których entuzjazm i rozmach młodych pokoleń decyduje w zakresie o wiele większym, niż w czasach zwyczajnych, o politycznych i społecznych zagadnieniach.

Generał Barcz jest powieścią o ludziach reprezentatywnych, powieścią, w której niema społeczeństwa. Staje się ono objektem w rękach żołnierzy, masą którą rozumieją oni wyłącznie przez swoją własną naprężoną myśl i gwałtowny, miesiącami nie kończący się wysiłek.

Dzięki temu, skrót rzeczywistości dokonany przez Kadena, posiada barwy nieraz groteskowe, ale barwy silne, gdyż przywódcy wojskowi decydują się na ten nadmiar wysiłku właśnie dla społeczeństwa i jego bezpośrednich potrzeb i dzięki temu za przedstawicieli ukrytych i nieświadomych jeszcze dążeń społeczeństwa uważać się mogli.

W chwilach zresztą decydujących punkt widzenia był bardzo prosty. Chodziło o wydobycie największej siły, poprzez największy pośpiech i największy rozmach, o zbudzenie w masie jasnego wyczucia, w jaki sposób i w jakim terminie organizacja obrony narodu przed wrogiem zewnętrznym ma się dokonać.

Generał Barcz w wykonaniu Kadena staje się człowiekiem, który przyjęty głębokiem doświadczeniem o powolności ruchów społecznych usiłuje narzucić im z góry taką formę, którą za najszybciej do celu obrony przed wrogiem zewnętrznym prowadzącą uważa.

Postawiony w środku pomiędzy generałem Dąbrową, o silnych skłonnościach do demoralizowania wojska przez pomysły stosowane za wschodnią granicą a generałem Wilde, który przynosi za sobą wiew nihilistycznych wolności dawnego carskiego regime'u generał Barcz uporczywie trwa przy pewnych samorodnych polskich metodach wpływu i organizacji wojskowej. Upór jego i konsekwencja w przeprowadzeniu tego samodzielnego programu, rujnuje mu życie osobiste, eliminuje nawet ze wszystkich środowisk, które przy powolnem układaniu się politycznych konjunktur w odrodzonem państwie dochodzą do głosu. Sympatja a nawet podziw, które są jego udziałem, nie przesądzają zupełnie o realnym wpływie na środowisko i stronnictwa polityczne działające w społeczeństwie i młodym parlamentaryzmie polskim.

Z dawnej swej przedwojennej egzystencji przynosi on właśnie coś różniącego go niesłychanie od wszystkich innych postaci powieściowych. To zdolność ryzyka która jednak nie wypowiada się, tkwi pod ciężką pokrywą milczenia i bezpośrednich postanowień. Człowiek ten zdolny i energiczny, przeprowadza cały szereg skomplikowanych wojskowych i politycznych akcyj. a w swojem życiu osobistem, prywatnem postępuje nieoględnie i powiedzieć można dziecinnie. W olbrzymich cyfrach jego rozkazów i posunięć, w setkach nocy spędzonych w obozie nad kartami map sztabowych wyładowuje się niemal cała jego energja życiowa, możność objektywnego stawiania kwestji i rozróżniania pożyteczności od zbytku i niepożyteczności. W dziwacznym sposobie traktuje on to co decyduje o codziennem, intymnem życiu człowieka, chociażby nim był silny i uznany dowódca wojskowy. Aktualność tej postaci, aczkolwiek niewątpliwie nie jest ona ani wizerunkiem, ani typem, tem mniej jakąś określoną jednostką, tkwi właśnie w przerzuceniu całej wagi życia duchowego na sprawy publiczne, na wielkie zadania fachowca, pracującego w najtrudniejszych warunkach i wewnętrznie rozwijającego się o wiele powolniej, szukającego dróg po omacku bez tej wprawy i samodzielności, która gdzieindziej cechuje wszystkich ludzi stojących na znacznym posterunku publicznym i przeświadczonym o równoległości pomiędzy wielkością stroju zewnętrznego a walorami, które bądź co bądź posiada życie prywatne. To niedouctwo generała Barcza jest jego właściwością kapitalną. Rzecz w tem jedynie czy po za całym szeregiem szczegółów charakterystycznych dla tej, czy innej strony indywidualności generała Barcza, Kaden potrafił uprawdopodobnić i uzasadnić tę skomplikowaną i wahającą się pomiędzy niewspółmiernemi zupełnie brakami życia osobistość.

Bo jeżeli Don Kichotem jest generał Barcz, to Major Pyć jest jego Sancho-Panchem. Pyć ma ułatwić mu zetknięcie się z codziennością wszelkich spraw ludzkich i zwyczajnie przypomnieć, która godzina bije na zegarze życia wielkiego generała. Ma mu udostępnić zrozumienie innych ludzi nie tylko wtedy kiedy muszą lub mogą być wykonawcami rozkazów dyktowanych przez świadomego swych

celów dowodcę, ale i w grze na szachownicy politycznej i prywatnej.

Major Pyć niema żadnej codzienności. Po za wojskiem niema żadnej dziedziny życia, któraby traktował poważnie. Z największą łatwością skacze w odmęt wypadków, gdyż wtedy, gdy armaty nie grają i niema ani wrogów ani meldunków o nim, wtedy wszystko wydaje mu się na pół udaną zabawą, ktorą można w każdem miejscu rozpocząć, w każdem skończyć i tak szybko zniknąć, jak znika pilot pojawiający się w wytwornej restauracji stolicy, aby już za godzinę krążyć nad okopami w ogniu nieprzyjacielskich armat.

Z niedowierzaniem więc przyjmuje wszelkie posunięcia generała Barcza w tych dziedzinach, które nie tyczą się wojny i wojska—ale chce być wiernym przyjacielem i nie dba o zewnętrzne oznaki uznania czy też pochwały. Zawsze czujny i zawsze energiczny, szepleni o niedostateczności pobytu za pułkiem, za obozem, kocha się w rozmowach, które przygotowują gwałtowną decyzję i uzdatniają społeczeństwo do wielkich solidarnych odruchów, elektryzuje ospałych, miażdży opornych za pomocą wyrafinowanych metod demaskowania i wywiadu.

Odmienność ich wyrasta nietylko z tego czego dokonali, ale także ze stosunku do pozostawionych za sobą wydarzeń. Niema w niej żadnej papierowości i niema żadnej próby nawet, ażeby podmalować powolny wzrost tych indywidualności, które wyrabiają się w obliczu niebezpieczeństw grożących co chwila, co sekunda ich życiu osobistemu, a co więcej dziełom, które dokonali razem i każdy z osobna. Reszta postaci posiada w drobniejszym stopniu te cechy. Służą one za sztafaż. na którym mocuje się Generał Barcz i jego pomocnik z ponurą złudą życia, któremu niewątpliwie są bliżsi niż ich literaccy poprzednicy.

Kaden, który już w „Niezgule“ i „Zawodach“ próbował swojego własnego stylu, Generała Barcza opracował techniką ekspresjonistyczną, wprowadzając powieść polską w stylizację wykazującą bezwzględne pokrewieństwo polskiej literatury z aktualną sztuką światową. Można go winić o niejedno, o braki niezbędnej inwencji przy wprowadzeniu postaci, o gwałtowność charakterystyki, która upodabnia jedne postacie do drugich; o nienależyte rozmieszczenie ich w ogólnym planie powieści.

Tam gdzie niema krajobrazów, gdzie niema miast ani wsi, gdzie niema nawet wojska, ukochanego warsztatu generała Barcza, nie znajdzie się też epiczny pierwiastek spokoju. Ale te braki są brakami każdej wizji autorów, którzy pracowali nawet dojrzalszemi od Kadena środkami.

Na pytanie gdzie zdaniem artysty jest sens wydarzeń, mogących zapłodnić świadomość polską pierwiastkiem walki i pokoju, Kaden daje odpowiedź jasną i nową artystycznie. Ten złom rzeźbiarski pozostanie złomem, bez niego jednak nie byłoby ani złomu, ani dyskusji nad nim—atmosfera mgliłaby się dalej w kiepskich próbach, lub w rozdmuchiwanym chwalstwie miernot literackich.

Miecz. Rettinger.

CZASOPISMA I KSIĄŻKI NADESŁANE.

Numer świąteczny „Pani“, czasopisma poświęconego kobiecie wytwornej na tle mody, sztuki i teatru, przedstawia się imponująco. Gromadzi on przedewszystkiem znakomte pióra literackie, jak Makuszyński, Boy, Winawer, Magdalena Samozwaniec, Grubiński ect. Dział ilustratorski reprezentują Gronowski, Grus, Pokrzywnicki, Rzecki i inni. „Pani“ wzorując się na „Femina“ i „Vogue“ pod względem nadawania kulturze codzienności cech artyzmu przez wprowadzenie feljetonu satyrycznego stwarza typ pisma odrębny.

L'Est Européen — Warszawa.
L'Europa Orientale — Roma.
Przemysł, Rzemiosło i Sztuka. Rocznik II, Numer 4. Organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. d-ra Baranieckiego w Krakowie. Treść zeszytu: *Malarskie techniki monumentalne*. T. Seweryn. *Karty zodjakowe z II p. XVIII w.* Adam Chmiel. *Zdunowie gdańscy w dawnych czasach* — Ks. T. Kruszyński. *Kilka uwag o rękodziele metalowym* — K. Munnich. *Kilka okazów z gdańskiego złotnictwa* — M. Padechowicz. *Polskie słownictwo graficzne* — K. Stadtmüller. *Kronika*.

Bibljoteka Laureatów Nobla (Lwów — Poznań 1923. Nakładem Wydawnictwa Polskiego):

T. 7 *Selma Lagerlöf*: Tętniące serce, przeł. F. Mirandola.

T. 8. *Anatol France*: Poglądy ks. Hieronima Coignarda, przeł. F. Mirandola.

T. 9. *Rabindranath Tagore:* Sadhana, przeł. J. Bandrowski.
T. 10. *Karol Spitteler:* Imago, przeł. F. Mirandola.
T. 11. *Henryk Pontopiddan:* Djabeł domowego ogniska, przeł. F. Mirandola
T. 12. *Knut Hamsun:* Błogosławieństwo ziemi, przeł. Cz Kędzierski.
T. 13. *Maurycy Maeterlinck:* Inteligencja kwiatów, przeł. F. Mirandola.
T. 14. *Karol Gjellerup:* Pielgrzym Kamanita, przeł. F Mirandola.
T. 15. *Rudjard Kipling:* Druga księga dżungli, przeł. F. Mirandola.

Leopold Staff: Wybór poezji, wyd. III, pomnożone, Warszawa 1923. Bibljoteka Polska.

Wielka Bibljoteka. Instytut wydawniczy Bibljoteka Polska:
Nr. 1. Krasiński: Irydjon,
Nr. 2. Shakespeare: Król Lear. przeł. Jan Kasprowicz,
Nr. 28. Fredro: Śluby panieńskie.
Nr. 33. Adam Asnyk: Album pieśni.

Żeromski: Snobizm i postęp. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1923.

Shakespeare: Venus i Adonis, przeł. Jan Kasprowicz, Warszawa 1923. Bibljoteka Polska.

Sieroszewski: Pisma T. VII. Nowele T. VIII. Na kresach lasów, T. IX Ucieczka, wydanie zbiorowe Bibljoteki Polskiej, Warszawa 1923

M. Dąbrowska: Uśmiech dzieciństwa, Warszawa 1923. Tow. Wyd.

K. Morawski: Walka o język polski w czasach odrodzenia. Kraków 1923. Krakowska Spółka Wydawnicza.

T. Sinko: Echa klasyczne w literaturze polskiej. Kraków 1923. Krak. Sp. Wyd.

T. Sinko: Żywy spadek po Grecji i Rzymie. Kraków 1923. Krak. Sp. Wyd

M. Konopiński: Adam Asnyk Kraków 1922.

W. Grubiński: Niedyskrecje księżyca.

Emil Żegadłowicz: Powsinogi Beskidzkie. 1923.

TREŚĆ ZESZYTU PIĄTEGO.

ILUSTRACJE.

Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego* w Wilnie, Wielka 22.

Fotografje i rysunki wykonano światłodrukiem w tłoczni „Lux" w Wilnie, Żeligowskiego 1 — przez *L. Rakowskiego.*

Składano pod kierownictwem technicznem *K. Kaczyńskiego.*

Odbijał tekst *W. Wołejko.*

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

REDAKTOR NACZELNY: *STANISŁAW WOŹNICKI.*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA.*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *KAZIMIERZ KWIATKOWSKI.*

ADMINISTRATOR: *WACŁAW CZECHOWICZ.*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW*
przy częściowej zapomodze Departamentu Sztuki i Kultury
M. W. R. i O. P.

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. Witoldowa 13, tel. 344; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

SKŁAD GŁÓWNY — WILNO — WITOLDOWA 13—1.

Odbito w tłoczni „Lux”, Wilno, ul. Gen. Żeligowskiego.